المجلس الأعلى للثقافة

مدخل إلى دراسة
المأثورات الشعبية الغنائية
(الفلكلور الغنائى)

أ. د. فتحى الصنفاوى
أستاذ علوم الموسيقى والاثنوميوزيكولوجى
كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان



٢٠٠١



إهداء

إلى روح والدى رحمه الله / عبد الهادى محمد الصنفاوى الأب المصرى الذى علَّمنى وربَّانى وأدَّبنى فى ظل القيم والأخلاق والدين الحنيف ، وإلى من عشت بينهم طفلاً وشابًا من فلاحى مصر الطيبين فى قرى بندر ومركز كفر الشيخ محافظة كفر الشيخ ، الذين شممت معهم عبير وعبق أرضنا الطيبة الخَيِّرة ، واستمعت معهم ومنهم إلى الكلمة واللحن المصرى الصميم ، والأداء الدافىء الرائع ببساطته وعمقه وقوته الجارفة ، وإلى من عِشت معهم كل المناسبات والاحتفاليات الموسمية والسنوية والطقوس المختلفة ، وَحفظت أغانيهم المأثورة ، وألحانهم التى حَفَرَت فى روحى وعقلى ونفسى أسس وجماليات الموسيقى المصرية ، وهو ما تحققت منه من خلال الدراسة والبحث عن عناصر الأصالة فيها ، وهو ما حاولت أن أُعلِّمه جاهداً لتلاميذى على مدى أربعة وثلاثين عامًا إلى الآن .

إليهم جميعًا أُهدى هذه الدراسة بكل تواضع وإحترام ، راجيًا من الله تعالى توفيقه ورعايته .

الزقازيق فى ١٩٩٦/١٠/٣٠

أ. د. فتحى الصنفاوى



تقديم

الأستاذ الدكتور / فتحى الصنفاوى ، أستاذ علوم الموسيقى بجامعة حلوان ، وهو واحد من قلة قليلة على مستوى العالم العربى ، يشغلهم المأثور الشعبى (الفلكلور) سواء على مستوى الجمع والحفظ ، أو على مستوى الدراسة والتحليل ، وهو بهذه الدراسة المتميزة - «مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية» - يضيف إضافة ثرية إلى المكتبة العربية ، بما يتضمنه من نصوص غنائية وتدوينات موسيقية ، وتحليل للأنواع الغنائية الشعبية المرتبطة بالمناسبات العامة والخاصة فى حياة الإنسان والمجتمع .

والكتاب يتضمن للمرة الأولى - ١٩٦ - أغنية شعبية تمثل نماذج لهذا النوع من الأغانى فى مصر والوطن العربى ، كما ألحق د. الصنفاوى هذه النماذج بمجموعة من الصور والرسوم للآلات الشعبية المصرية والعربية .

ويضع المؤلف نصب عينيه هدفًا أساسيًا محددًا سعى إلى تحقيقه ما وسعه الجهد ، وهو الحفاظ على الهوية التى تتعرض نتيجة لما يحدث من تغييرات متسارعة من حولنا ، لكثير من ضروب الإستلاب والضعف .

وإلى جانب هذا الهدف ، هناك أهداف فرعية أخرى لا تقل أهمية عن هذا الهدف ، ترتبط بتصحيح بعض المفاهيم الخاصة بالموسيقى والأغانى الشعبية ، فى إطار مناخ ثقافى ، اختلط فيه الحابل بالنابل ، والغث بالثمين ، والزائف بالصحيح ، بتأثير وسائل الإعلام ، وعدم العناية بالبحث والدراسة والتأصيل ، مما جعل إنتهاب المأثور وتزييفه سلعة رائجة ، أثرى من ورائها الكثيرون ، وأسهموا عن جهل فى الإساءة إلى مأثوراتنا .

على أية حال ، إن هذه الدراسة ، جديرة بالقراءة ، ولعلنا نأمل أن نستثير همم دارسين آخرين ، كى ينحو نحوها ، وأن يضيفوا إليها ، ذلك هو السبيل الوحيد لمعرفة تراثنا ومأثوراتنا معرفة علمية ، تقوم على البحث والتحليل والنقد ، من أجل معرفة أفضل بأنفسنا ، معرفة تقوم على العلم لا على الشعارات والأقوال المرسلة ، خاصة أننا نعيش عالمًا لا يحترم إلا العلم ، ولا يقدر إلا من يمثلونه ، ويبنون رؤاهم وآراءهم على نتائجه .

أ. د/ أحمد على مرسى

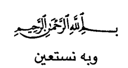
أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب - جامعة القاهرة

عميد المعهد العالى للفنون الشعبية سابقًا

رئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .





وبه نستعين

قالوا :

«الموسيقى أسمى من أن تكون أداة للهو والسرور ، فهى تُطهِّر النفس وتريح القلب»

(أرسطو)

«الموسيقى لغة ذات لهجات متعددة يتحدث بها شعب واحد فقط هو الإنسانية»

(الكسندر بورودين)

«إذا أردت أن تتعرف على شعب فاستمع إلى موسيقاه»

(نيتشه)



رسالة إلى القارئ العزيز :

تتناول هذه الدراسة المتواضعة بالعرض والتحليل الفنى والموسيقى ، المأثورات الشعبية الغنائية فى مصر الحبيبة وبعض من الدول العربية ، أى - الفلكلور الغنائى فقط ، خاصة ما تردد فى المناسبات العامة والاجتماعية والاحتفالية والطقوسية ، بوظائفها الإنسانية المختلفة ، فى الفترة ما بين الثلاثينيات حتى بداية الثمانينيات من هذا القرن ، وهى أغنيات وأهازيج تَرنَّم بها الشعب ولازمته فى كافة مراحل حياته من المهد إلى اللحد .

وقد تكاتفت عوامل عديدة عملت على تناسي واندثار الكم الأعظم من هذه الأغنيات بل وأجهضت نوعيات هامة منها تماماً لم تَعُد تحفظها الذاكرة الشعبية ، والبقية الباقية هى الأخرى فى طريقها إلى الزوال وفقدت أهميتها ووجودها الحى فى ميدان الممارسة الفعلية بين أبناء الشعب بشكل عام .

وفى نفس الوقت خَبت شعلة الإبداع الشعبى الجمعى وروعة التواصل الفنى الفطرى لدى المواطنين ، وسكتت أفواههم التى ظلت تشدو بهذه الأغنيات منذ مئات بل وآلاف السنين ، فى ظل المتغيرات الاجتماعية والثقافية والمؤثرات الخارجية ، والتطورات المذهلة فى وسائل الإعلام المرئية والمسموعة بكافة صورها ، وحلَّت شرائط الكاسيت والفيديو والإذاعات الموجهة بكل ما فيها من غريب وغث ومزيف لا يتناسب مع تقاليدنا وأخلاقياتنا ومُثُلنا وديننا الحنيف ، ولم يبق من تراث الأجداد والآباء وكنوزهم الفكرية والفنية وتقاليدهم وعاداتهم وقيمهم إلا النَّذْر اليسير .

لذلك كان من الواجب أن تتوافر وتتضافر الجهود للحفاظ على هذا الموروث الحضارى ، وظهور الدراسات التى تهتم برصد العادات والتقاليد والفنون والعلوم التى تحمل أصالة هذا الشعب العريق ، وإعادة إحيائها بكل الوسائل ونشرها بين من تناسوها وجَهِلوها تماماً خاصة الشباب آباء المستقبل .

ولعل هذه الدراسة المتواضعة تكون لبنة فى صَرح إعادة الروح والهوية المصرية والعربية إلى الأجيال المعاصرة والمستقبلية لتظل دائماً وكما كانت أرض ومهد الديانات والمُثُل والقيم والأخلاق والفكر والفن والعلم والثقافة إن شاء الله العلى القدير

أ. د. فتحى الصنفاوى

ملحوظة :

يحتوى هذا الكتاب على ١٩٦ نصًا لأغانى مصرية وعربية من المأثور الشعبى من مختلف نوعياته ، معظمها متبوعة بالتدوين الموسيقى لها ، كما يحتوى الكتاب على ٤٠ صورة ورسم لأدوات شعبية وآلات موسيقية مصرية وعربية ، والتدوين الموسيقى والرسوم معظمها بريشة ومعرفة المؤلف .

الباب الأول

الفصل الأول

الإنسان البدائى والموسيقى

منذ الخطوات الأولى التى دبَّت فيها على الأرض أقدام الإنسان ، هذا الكائن الذى أبدع الله سبحانه وتعالى صنعه وجعله خليفة وسيداً للمخلوقات ، بدأ يدرك على الفور ويحس بما يدور حوله من مظاهر طبيعية ، وبدأ يتعلم من كل ما يشهده ، فقد سخر الله له الكائنات والمخلوقات الأخرى لتُساهم بشكل أو بآخر فى إثراء خبراته وتجاربه الحياتية بشتى صورها ، كما كان يحاول تقليد ومحاكاة كل ما يَعنيه أو يتلمّس منه الفائدة التى تُعينه على مجابهة ظروف الحياة ومشاقها ، مشاكلها ومتاعبها وحلوها ومرُّها ، أتراحها وأفراحها سواء ما يمس حياته كفرد أو حياة الجماعة التى ينتمى إليها .

مع مرور الوقت اكتسب الإنسان الذى ميزه الله بالبيان والعقل الراجح ، والروح التى تتنازعها الأهواء إلى الخير أو إلى الشر ، الخبرات والقدرات التى جعلته يحاول دائمًا أن يُطوِّر نفسَه وأسلوب حياته إلى ما هو أبعد من البدائية ، حتى وصل إلى الطور الذى اكتملت فيه كثير من عناصر تميزه عن المخلوقات الأخرى التى حوله .

تعلم الإنسان الصيد بشتى الوسائل والحيل والأدوات التى ابتكرها لذلك ، وتعلم الزراعة والرعى واستئناس الحيوانات التى روَّضَها وسخرها له الله لخدمته ، وتعلم كيف يبنى لنفسه بيوتًا يسكنها تحميه من الأخطار وتقيه حر الصيف وبرد الشتاء ، كما تعلم كيف يُحصنها ويقويها حماية لنفسه وأهله وصغاره من المخاطر ، حتى اكتملت له عناصر الحياة الآمنة السعيدة الرغدة ، وأصبح فى طمأنينة على نفسه ومن معه من الجوع والخوف ، وبدأت تتيسر له الحياة إلا من بعض المُنغِّصات التى أقلقته وجعلته يفكر فى إتقائها وتجنبها بوسائل عديدة .

وكان لتَكُّون الجماعات والقبائل والعشائر على بقاع عديدة من أرض الله الواسعة ، التى سعى الإنسان إلى العيش والاستيطان بها كلما ضاقت به وضاق بمخاطرها

أو جدبها وشحها عليه ، إلى أرض غيرها أكثر نماءً ورغداً وسعة ، خاصة حول الأنهار والشواطىء والتربة الخصبة اليانعة بالخيرات وافرة الظلال والثمار ، وإلى البقعة التى تحلو له فيها الحياة .

وهكذا بدأ الإنسان يستمتع بحياته ويتطلع إلى ما حوله وما تنظره عيناه وتسمعه أذناه ، وما يتذوقه وما يلمسه بحواسه من جمال خَلَقَه له الله بقدرته ، وما يسَّره له وسخره من سائر خلقه ليجد فى صفير الطيور وتغريد البلابل وخرير المياه والكون الذى يحيط به ، سيمفونية متناغمة خالدة تنقل إلى مسامعه أحلى الأصوات وأرقها وأعذبها شاملة كافة طبقات الأصوات وأنواعها ، أغلظها وأحدها وأقواها إلى أنكرها وأثقلها ، وهذه كلها علَّمته أين وكيف ومتى ؟ يجد ما يطيب له سماعه فى ساعة الراحة والصفاء طلبًا لهدوء نفسه وبث الطمأنينة إليها ، وكيف يستفيد من الصوت القوى الهادر .. ؟ ، وكيف يتمتع بحاسة السمع الدقيقة التى حباها به الله سبحانه (*) ، قادرة على تبين الأصوات وتمييزها حتى يتجنب بها ما قد يضره فى الوقت المناسب ، بقدر ما يستمتع بأرقها وأعذبها ، كما تبينت عيناه وتمتعت واستمتعت بالنظر إلى قدرة الخالق وإبداعه لمخلوقاته التى أحسنها صنعًا من الزهور والفراشات والطيور المزركشة الملوَّنة فائقة الجمال ، وأن يتأمل ما فيها من إعجاز بهره وشدَّه إلى إمعان النظر إليها وتدبرها بحثًا عن مواطن وعناصر الجمال والإبداع فيها .

أما يداه فقد تحسست وتلمست رقة ونعومة الكائنات ذات الرقة والدقة المتناهية ، من الزهور والورود والفراشات وصغار الكائنات بجانب ما لمسه من خشونة المخلوقات الأخرى ، وعرف كيف يُفرِّق بينهما ويستفيد من ذلك ، وها هى الزهور وعبيرها والورود وشذاها والنباتات الفوَّاحة العطرة تجد طريقها إلى أنفه ، تعلم كيف يُنمِّيها ويزرعها ويفرش أريجها فى مكان إقامته ، وحافظ عليها واهتم بها ورعاها .

وهكذا عرف الإنسان كل ينابيع ومواطن الجمال الذى يلمسه فى ما حوله ، مدفوعًا دون أن يدرى بغريزة أودعها الله فى أعماقه ، لذلك بدأ على الفور يصنع الجمال بنفسه ولنفسه هذه المرة ، وتزين بعقود من الورود والزهور ، وألبس نفسه إزاراً من ريش الطيور الملوَّن فى وسطه وعلى رأسه ، وجمل صدره بعقود من الأحجار الملونة المتباينة التى نظمها وأعدها على النحو الذى تعلمه من تنسيق وترتيب الألوان وتتابعها فى الشفق وفى ورق الشجر والزهر والفراشات ... الخ ، وأخذ يهذب مسكنه

(*) تستطيع الأذن البشرية تمييز الأصوات التى تتردد بين ٢٠ ذبذبة فى الثانية ، إلى ٢٠٠٠ ذ/ ث .

ويُسوِّيه وينظِّم ما حوله ، وأخذ يجمله بالفراء والأحجار الملوَّنة ، وعمل على محاكاة الطبيعة بكل مخلوقاتها رسمًا على جدران كهفه ومسكنه ، كما زين الأدوات والمعدات التى يستخدمها فى الصيد وفى مختلف أموره وشئونه الحياتية الأخرى ، بكل ما أتيح له من الألوان والنقوش والزخارف .

أما الأنغام والأصوات التى وصلت إلى مسامعه وانبعثت إليه من المخلوقات المختلفة ومن الطبيعة ذاتها ، فقد كانت باعثًا قويًا لمحاولة تقليدها ومحاكاتها حينما وجد فيها ما يبعث إلى قلبه الراحة والاطمئنان ، وشدَّه ما لاحظه من أن كلا من المخلوقات لها لغة صوتية تتفاهم بها وتستخدمها بدرجات متفاوتة لأغراض عديدة .

لذلك بدأ الإنسان يترنم محاولاً استخدام حروفها ، وهى بالطبع ليست مثل حروف اللغات ولكنها درجات متناغمة فى طبقات صوتية متباينة بين الحدة والغلظ ، وكان أن جعل لنفسه هو الآخر من تناغمها وتنويعها لغة جديدة له بدلاً من الهمهمات الجافة الصارخة ، مستخدمًا صوته الذى كرَّمه الله به ومكَّنه من استخدامه بقدرة عظيمة على التحكم فيه دون عناء حدة وغلظًا – قوة وضعفًا ، بجهازه المصوت الغاية فى الدقة والرقة والكمال والقوة ، كما استخدم المواد المُصوِّتة الملائمة التى تتيحها وتقدمها له الطبيعة والبيئة المحيطة به .

وتعلم كذلك استخدام تلك المواد بشكلها وحالتها الطبيعية المباشرة ، أو بعد تحويلها إلى أداة مُولِّدة للصوت أو مُكبِّرة ومضخِّمة له بصورة أو بأخرى ، وعلى النحو الذى هداه إليه تفكيره وإدراكه الفطرى المتواضع ، كما تعلم أو علمته الطبيعة على قدر مبلغ تطوره ورقيه فى سلم التحضر خطوة خطوة .

وهكذا ، كانت بداية البداية بالنسبة للممارسة الإنسانية التى نسميها نحن الآن به الموسيقى – سواء الغنائية أو الآلية منها ، وبالطبع لم يخطر بباله حينئذ أنه وهو مُسيَّر ومُوجَّه بنزعات إبداعية وجمالية كامنة فيه ، سيجعل من هذه الممارسة بعد آلاف من السنين فنًا له قيَمهُ وأصوله وقواعده وتقاليده وأسراره ، وصناعة ترقى كلما ارتقى فكره وتهذبت مشاعره ووجداناته وحظه من التحضر .

وكانت الدراسات الاثنولوجية والاثنوميوزيكولوجية [1] تستهوى العلماء والباحثين فى الدراسات الإنسانية ، للوقوف على خطوات تطور الإنسان وممارسته للموسيقى

---

(١) انظر قائمة المصطلحات الواردة فى الكتاب .

منذ البداية ، خاصة وأن العالم ما زال مليئًا ببعض عناصر الموسيقى البدائية فى مختلف أرجائه غناءًا وعزفًا إلى أيامنا هذه ، وكُلَّما اكتشفت مناطق جديدة غير مأهولة بالسكان المعاصرين ، كُلَّما عُثر على آلات موسيقية قديمة جدًا ، كلها توضح وتؤكد تصورات العلماء أو تصحح معلوماتهم وأفكارهم حول النشاطات الموسيقية الإنسانية البدائية والقديمة .

ومن تحليل العلاقة بين الإنسان والموسيقى على مر خطوات التاريخ ، يمكن أن تتفهم تلك التجارب ودرجات التطور الإنسانى ، والخبرات الموسيقية التى استطاع أن يتطور بها على مر الآلاف وربما عشرات الآلاف من السنين .

وقد كان التاريخ عبر عصوره المختلفة الطويلة مسجلاً أمينًا لظواهر النشاط الموسيقى للمجتمعات البشرية المختلفة ، ومنه استطعنا أن نستمد الجوانب الواقعية والعلمية الحقيقية لهذا النشاط والإبداع الفنى والمتميز للبشر ، وكانت النقوش والرسوم والكتابات التى خَلَّفها الإنسان والتى حرص على تدوينها على جدران الكهوف والمقابر والمعابد ، هى شاهد صدق لا يبلى ولا يموت ولا ينكره أحد ، على ما حققوه من مشقة وعناء النحت والحفر على الأحجار الصلدة ، حتى استطاعوا أن يبعثوا إلينا بفكرهم وإبداعاتهم وتقاليدهم وأخبارهم .

ترك لنا الأجداد فى المقابر والمعابد والمدن المهجورة أو المطمورة ، أدوات ولوحات وتماثيل تمثل الطقوس الوثنية والدينية المُوَحدة والاحتفاليات الاجتماعية التى تلعب الممارسة الموسيقية بأى صورة من صورها جزءًا هامًا منها ، إلى جانب الأدوات والتماثيل واللوحات فى المعابد التى تمثل الاحتفاليات الشعبية والمناسبات العامة والخاصة ، إلى جانب صور العزف والرقص الفردى والجماعى ، وصور الآلات الموسيقية ورسومًا للطقوس التى تُشكِّل الموسيقى مهما كانت بدائية ومتواضعة جانبًا هامًا منها ، وكذلك صور الأنشطة الشعبية اليومية الزراعية والصناعية البسيطة المختلفة بكافة صورها ، ومنها جميعها أمكن للعلماء استشفاف المعلومات والحقائق التى تطلعنا بما لا يدع مجالاً للشك ، على شكل الممارسات الإنسانية المختلفة ومنها الموسيقى .

ولأن الموسيقى الآلية والأداء الغنائى كانا دائمًا امتدادًا لرغبة الإنسان الطبيعية والتلقائية فى التعبير عن ذاته ومشاعره وأحاسيسه ، منذ أن أحس بذاته وكيانه على الأرض بين المخلوقات كافة لأن الموسيقى تُعتَبر عاملاً هامًا له القدرة على تحقيق

التواصل والتفاهم بين الإنسان وأقرانه أو ما حوله ، بالشكل الذى لا تستطيع الكلمات ولا الإشارات تحقيقه مهما كانت بليغة ودقيقة ، لذلك فهو يستخدم كل الوسائل التى يستطيعها سواء بصوته أو بأدوات أخرى مساعدة ، أنتجها من بيئته المحيطة به مثل أدوات الطرق والصفق والاهتزاز والرج أو النفخ فى الصفارات والنايات والعظام والقواقع ، أو بالنبر على الأوتار أو حكها بالأقواس ... الخ ، مستخدمًا المادة وحدها أو مع جزء منها أو بالجمع بين مادتين مختلفتين ... الخ ، ومما لا شك فيه أن الإنسان وهو يمارس هوايته تلك ، كان مُوجَّهًا بنزعات إبداعية وجمالية كامنة فى أعماقه .

ولأن إبداع الإنسان الموسيقى (إن جاز أن نعتبره كذلك) كان دائمًا أكثر إبداعاته الفنية التى حققها عرضة للاندثار والنسيان ، فقد صمتت الموسيقى التى كان يترنم بها ويعزفها فى الأزمنة الغابرة ، ولم يَعُد لها وللأبد وجود ، إلى أن تَوصَّل الإنسان إلى معرفة التدوين الموسيقى الذى عُرِف منذ القرن الرابع عشر ، لينقل الصوت المسموع إلى مقروء دقيق ، ثم كان التسجيل الصوتى الآلى مع بدايات القرن الماضى ، بينما أتاح الإنسان القديم فى الحضارات السابقة ، آثارًا ملموسة على جدران المعابد والمقابر واللوحات الجدارية ، التى أتاحت للعلماء دراستها وتحليلها لإعادة وضع تصوراتهم عن شكل ونمط الممارسة الموسيقية مهما كانت بساطتها وتواضعها حينذاك .

وبالطبع فإن صعوبات تَصوُّر النشاط الموسيقى الغنائى والآلى البسيط للإنسان منذ عدة آلاف من السنين ، تزداد كلما كانت الفترة الزمنية المطلوبة شديدة القدم ، مع ملاحظة أن الأساليب الموسيقية كانت تتطور وتتدرج ببطء شديد ، لتَمسُّك الإنسان البدائى باحترام العادات والتقاليد الموروثة التى خَلَّفها له أجداده ، هذا على العكس مما نراه من تطورات سريعة حادة ومتلاحقة فى مسار التطور الموسيقى بعد ذلك ، على فترات زمنية تضيق مدتها كلما زادت فترة الوجود البشرى على وجه الأرض .

لهذا كان على باحثى الدراسات الإنسانية خاصة فى علوم الموسيقى والاجتماع ، مداومة البحث والدراسة لوضع تفسير أكثر دقة وتحديدًا لأشكال الممارسات الموسيقية خاصة الطقوسية منها ، والتى قد تعيننا بدورها على تكوين آراء واضحة ونظريات أكيدة حول موسيقى الأجداد ، وتطورها خطوة خطوة مع تطور الإنسان نفسه فى كل نواحى الحياة ، حتى أصبحت جزءًا هامًا من حياته ومعيشته اليومية ، من الصباح إلى المساء ومن المهد إلى اللحد .

ولأن الموسيقى كانت منذ آلاف السنين امتدادًا لرغبة الإنسان فى التواصل بينه وبين بقية البشر إعلاءًا لأحاسيسه ومشاعره ، فإن هناك اختلافًا واضحًا فى الشكل والأسلوب الذى تتم به ممارستها بين المجتمعات البشرية من قبائل وشعوب ، طبقًا لاختلاف الزمان وطبقًا لاختلاف المكان والبيئة والظروف المحيطة ، واختلاف معايير التحضر والخبرة والقدرة والإمكانيات الموسيقية والصوتية والآلية .

لهذا تباينت تفسيرات العلماء والمتخصصين حول نشأة الموسيقى والممارسة الأولى الموسيقية بشكل عام ، والكيفية التى تم بها هذا النشاط الإنسانى المتميز .

وهناك العديد من الاستنتاجات والتحليلات التى توضح رؤية وتصور كل منهم فى هذا المجال ، وإن اختلفت فى أسلوبها ومنهجها ، إلا أنها تلتقى جميعها وتتفق على النحو الذى وصلت إليه الموسيقى عند كافة الشعوب والمجتمعات الإنسانية على وجه الأرض مع بداية العصور الوسطى ، خاصة من حيث التركيب البنائى للألحان والإيقاعات وأسلوب الصياغة وأوجه وأشكال الممارسة الفنية الموسيقية نفسها ، وهو ما اصطُلِح عليه بالخصائص العامة للموسيقى البدائية والقديمة والشعبية وهو ما سنوضحه فيما بعد . (*)

وهكذا بدأت مرحلة جديدة هامة جدًا فى تاريخ التطور الموسيقى ، أصبحت لها فيه وظائف أخرى أكبر وأهم وأشمل من مجرد أصوات وترنيمات تتردد ، وانتقلت من مجرد طقوس وممارسات اجتماعية عقائدية بعد ذلك ، إلى فن له أصوله وتقاليده وأسسه ، لَعبت فيه الموسيقى الدينية دورًا هامًا خاصة فى حقل تطوير وتأسيس النظريات الموسيقية ، إلى جانب وظائفها الجديدة المختلفة الأخرى ، ومن مرحلة الاستماع والاستمتاع والترفيه إلى الإبداع الفنى والفكرى والفلسفى والعقلانى ، ومن الأداء التلقائى المتواضع إلى الأداء الغنائى والعزفى رفيع المستوى .

وهذه المرحلة المتطورة بدأت مع ارتقاء الإنسان وخبراته المستحدثة الجديدة إلى جانب ما حمله من تراث ومأثورات أجداده التى وصلته عبر آلاف السنين ، لتُشكل بداية عصر جديد من الإبداع والفكر والفن والعلم والصناعة ، وهو بداية عصر التنوير أو عصر النهضة منذ القرن الخامس عشر وحتى الآن .

(*) للاستزادة انظر مرجع رقم (٢٣) .

ولكن كيف كانت بداية ممارسة الإنسان لهذا النشاط البشرى المتميز ... ؟ ، هذه هى بعض آراء الباحثين والمتخصصين من أساتذة علوم الموسيقى (الاثنوميوزيكولوجيون) فى هذا المجال ومنها :

أولا – يرى بعض علماء الدراسات الموسيقية الإنسانية أن التجمعات البشرية التى كانت تستوطن الأماكن التى تحيطها الأراضى الشاسعة المنبسطة القاحلة ، قليلة الزرع والماء والأشجار والكلأ ، التى يَحيَى فيها القليل من المخلوقات الأخرى من الحيوانات والطيور التى لا تتمتع غالبًا بإمكانية كبيرة فى إصدار الأصوات المُنغَّمة من الصفير والزقزقة والتغريد ، يكون المحصول السمعى النغمى للبشر هنا كذلك محدوداً ، والطبيعة من حولهم شبه صامتة إلا من أصوات مبهمة فحيحية غليظة ، وعواءات يُغلِّفها صوت الرياح المتد على الرمال ، وبذلك صارت خبرة الأصوات المكتسبة للإنسان متواضعة جدًا . (*)

لذلك كانت خبراته وإمكانياته الصوتية متواضعة ، ولكنها ليست بالطبع أقل فنية ، أو هم أقل حظًا فى المشاعر والأحاسيس ، وهو ما يُفسِّر كون أغانى البشر الذين لازالوا يقطنون تلك الأماكن فى الصحارى والواحات وما إليها ، تقوم غالبًا على عدد محدود من الدرجات الصوتية ، ولكنهم بذاتهم أكثر ثراء من بيئتهم الخاوية نوعًا من مصادر الأصوات المُتناغمة المتنوِّعة فى مساحة لحنية واسعة ، وتقوم أغانيهم وأهازيجهم على درجة صوتية أو درجتان إلقائيتان ، ولا تتعدى عدة درجات إلقائية الطابع يصطلح عليها بـ الريستاتيف ، أى الإلقاء المُنغَّم Recitative مثل الحداء والنصب والهزج .... الخ ، وهذا الأسلوب شديد الوضوح فى الموسيقى والأغنيات المأثورة والشعبية فى شمال أفريقيا والجزيرة العربية والخليج والمناطق الصحراوية فى العالم ، وفى المناطق الجليدية فى القطبين .

أما الإنسان الذى يقطن الغابات وحول الأنهار والأراضى اليانعة ذات الأعداد الهائلة من نوعيات الطيور والحيوانات بأشكالها وأحجامها وفصائلها المختلفة ، تصل إلى آذانه المئات من الأصوات المتباينة بكل ألوانها ودرجاتها ، ويعيش الإنسان فى حالة دائمة من الانتباه والنشاط وخفة الحركة والمرونة ، وإدراكه التام لأهمية التمييز بين الأصوات ومصادرها ومعرفة نوعياتها ، وهذه الدقة فى حاسة السمع والمقدرة الفائقة على التمييز والتعرف على الأصوات ونوعياتها والقدرة على محاكاتها ، قد

(*) هربرت سبنسر Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣) فيلسوف واجتماعى إنجليزى .

يتوقف عليها وجوده وحياته نفسها ، وبالتالى فهذا الإنسان هو الأقدر من غيره على محاكاة تلك الأصوات ، والاستفادة من الخبرات المكتسبة تلقائيًا ، كما يتمتع هذا الإنسان بقدرة عظيمة على أداء الأصوات المتباينة جدًا حدة وغلظًا قوة وضعفًا ، وهو ما نلاحظه لمتابعتنا لشكل الأداء فى الموسيقى الشعبية والمأثورة الفلكلورية لشعوب غرب ووسط وجنوب أفريقيا ، ووسط وجنوب شرق آسيا ودول أمريكا اللاتينية .

ثانيا – يرجع آخرون الموسيقى إلى وظيفتها الاجتماعية ، حيث يقتصر دورها فى رأيهم على إرضاء حاجات جمالية بحتة فى أعماق الإنسان منذ الأزل ، لأنها تنبع من حوافز اجتماعية برزت عند العمل الجماعى ، حيث أنه لإنجاز الأعمال الشاقة لابد من وجود منظم يقود حركة الأداء المُوحِّد للعمل ، خاصة وقد يصعب على الإنسان الفرد إنجازه وحده ، وهذا التنظيم يتمثل فى ضرورة وجود تركيب إيقاعى يواكب حركة العمل نفسها ويُنظِّمها ، وكانت بذلك أول تركيبة موسيقية عرفها البشر – إن جاز أن نعتبرها كذلك – فى صورة لحن إيقاعى إلقائى على شكل نداءات أو صرخات أو صيحات منظمة ، لا يحدها تركيب نغمى معين ولكنها تُعتبر رغم ذلك علميًا – موسيقى – بحق ، فهى تركيب إيقاعى منظم رتبه وحدده الإنسان بنفسه متعمداً وليس من قبيل الصدفة البحتة . وتكون صياغة تلك الجملة الإيقاعية واللحنية على شكل فقرات صوتية واسعة نوعًا بين الدرجات الأصلية الثابتة غير المتتالية أو المتسلسلة ، أى فى عدد محدود من الدرجات ولكن فى مساحة صوتية واسعة .

ثالثا – أرى ويرى البعض أن الموسيقى الآلية قد سبقت الموسيقى الغنائية ، وأن الإنسان البدائى والقديم عرف كيف يصنع أبسط آلة موسيقية يمكن تصورها من آلات الطرق الإيقاعية ، أو من آلات النفخ البدائية كالصفارات المصنوعة من الغاب أو العظام ، قبل أن يعرف كيف يستخدم صوته فى أداء نغمى محدد المعالم بشكل متميز متعمد ، أى ما يمكن أن نسميه بحق – لحنًا – ، بمعنى أن الإنسان البدائى عزف ووَقَّع قبل أن يغنى لحنًا له مقومات أبسط لحن فى أبسط صورة ، وليس هناك دليل على ذلك أوضح من أن الطفل المعاصر الذى لا يتعدى عمره العام الواحد ، يستطيع أن يدق بأى شىء تصل إليه يداه على أى شىء أمامه ، ليصدر بذلك نموذجًا إيقاعيًا منتظمًا متكررًا ، بينما لا يستطيع فى نفس الوقت أن ينطق أو يدندن أبسط لحن ممكن . [1]

---

(١) كارل بوشر Bücher (١٨٤٧ – ١٩٣٠) فيلسوف ألمانى .

وما أن ابتعد الإنسان قليلاً عن مرحلة البداوة ، حتى استطاع أن يرسل نداءاته وتنبيهاته واستغاثاته ومخاطبته للآخرين ممن حوله من البشر من أقرانه ، على شكل صيحات معينة تتشكل وتتنغم حسب الحالة النفسية والمزاجية والانفعالية ، وحسب الظروف التى يجابهها فى حياته اليومية ، وهذه التصويتات تخرج بداية ولأول مرة بشكل تلقائى عفوى دون تخطيط محدد ، ولكن مع تحديدها وتكرارها تصبح هذه الصرخات والهمهمات (إشارات صوتية) لها مدلولات متعارف عليها نغمياً وإيقاعياً بين الجماعة أو القبيلة الواحدة ، لتعنى بالنسبة لهم شيئًا له مدلول محدد ، أى أنها إشارة صوتية لبيان مفهوم واحد واضح ، وبالطبع قد يختلف معنى هذا الرمز الصوتى من جماعة إلى أخرى ، فالمهم أن يتعارف أبناء الجماعة الواحدة على ما تعنيه جملة إيقاعية محددة على الطبول مثلاً .

وقد يكون هذا الرمز الصوتى عبارة عن جملة لحنية صادرة من حنجرة إنسان أو صفير محدد الدرجة ، وعندما يتم لهم ذلك وينجح هذا المدلول أو الرمز اللحنى المعين فى وظيفته التى انبعث من أجلها ، بعد أن ابتكره أحدهم أو صدر منه عفويًا ، لتتخذه الجماعة على الفور رمزًا مجازيًا تحفظه ليصبح لحنًا أو إيقاعًا محفوظًا له وظيفته الاجتماعية أو الطقوسية المحددة .

وهذا الأسلوب ما زال حتى يومنا هذا ، وفى القرن العشرين بعد الميلاد معمولاً به فى الطبول الأفريقية والهندية وجزر المحيط الباسيفيكى ، التى تُشكِّل فيها الطبول والأبواق والصفارات والنداءات المنغمة ، لغة متكاملة من الإشارات التى يعرفونها ويفهمونها ويفسرون ما تعنيه ، وهو نفس الأسلوب الذى يتخذه الرعاة والبحارة فى أوروبا خاصة فى غرب أوروبا وبحر الشمال حتى الآن .

أما الخطوة الهامة فى تاريخ التطور الموسيقى التى تلت ذلك فكانت مصاحبة تلك الألحان البسيطة التى يصدرها فم الإنسان بنطق أحد المقاطع اللفظية البسيطة المفردة ، والتى تتكون دائمًا من حرفين أحدهما ساكن والآخر متحرك ، يتيحان معًا حرية تنغيم اللفظ فى يسر ، مع الإطالة والتحرك بين النغمات بسهولة ، وبعدها صارت هذه المقاطع المُنغِّمة التى تعنى كل منها مدلولاً ومعنى معينًا ، بداية لميلاد لغة أو لهجة بين قبيلة أو عشيرة أو جماعة ما ، وبالطبع قد تختلف معانى واستخدامات هذه الرموز الصوتية بين جماعة وأخرى ، لتشكل باختلافها هذه اللغات واللهجات المختلفة بين أقوام البشر .

وفى نفس الوقت كان الإنسان ومازال فى كل زمان ومكان ، دائم الترنم والتنغم كلما أحس بالنشوة والبهجة والمرح ، وينزع إلى طمأنينة نفسه وإراحة باله كلما أحس بالوحدة ، وبحاجته إلى أُلفة ومشاركة الآخرين له .

ومن هنا نستطيع أن نتصور أن الإنسان البدائى بدأ يستخدم صوته المنغم فيما يشبه الإلقاء المنغم ولو فى أبسط صورة له ، وإن كان بلا درجات صوتية محددة بالمعنى المفهوم للأداء الغنائى ، ذلك قبل أن يعرف بالضرورة الحروف والكلمات والنصوص اللغوية ، وأن اللحن عرف طريقه إلى فم الإنسان قبل أن يُصبح متحدثًا متكلمًا ، واستطاع أن يعبر عن مكنونات نفسه ومشاعره وأحاسيسه فرحًا أو حزنًا ، خوفًا أو طمأنينة ، قبل أن يجد بالضرورة الكلمة المناسبة التى تَفِى وتحقق المعنى المطلوب ، وربما عجزت الكلمة نفسها عن تحقيق ذلك .

والطفل فى شهوره الأولى يستطيع أن يُبلِّغنا بسهولة بصرخته وأنينه وهمهماته بدرجاتها المحدودة ، عن ما يشوبه من خوف أو وحدة أو حاجة إلى وجود الآخرين حوله ، كما يستطيع أن يبهج روحه ويبهجنا بالمناغاة والدندنة والترنم وهو مطمئن النفس ، لا يحس بالجوع أو العطش أو الخوف ، أو ما ينغص عليه ساعته الصافية ، هذا كله قبل أن يُدلى أو ينطق بحرف واحد ، ومن البديهى أن الطفل لا يستطيع أن يوضح شكواه أو يعلن فرحته وبهجته قبل أن يبلغ من العمر عامين تقريبًا .

ومن الضرورى التأكيد على أن الممارسة والإبداع الموسيقى البدائى لم يكن مطلقًا أداء للترفيه أو السماع والتطريب واللهو ، ولا هى وسيلة للترويح عن النفس وقضاء وقت الفراغ ، كما أنها لم تكن أيضًا أداة للتعبير عن أحاسيسه وعواطفه ومشاعره ، ولكن لها وظائف تختلف عما نعرفه الآن تمامًا ، فهى وسيلة اتصال وتواصل بين الإنسان والآخرين ، حينما استخدم الطبول ودق الأجراس والنفخ فى القرون والأبواق ، وهذه الظاهرة مازالت معروفة ومُستخدَمة حتى أيامنا هذه بشكل ما ، يتمثل فى إصدار أصوات معينة متعارف عليها أو دقات وإيقاعات أو طرقات محددة لتعنى مدلولات تؤدى لغرض محدد ، تُغْنى كثيرًا عن استخدام الألفاظ والكلمات والتعليمات ، مثل دقات الأجراس وصفارات الإنذار ، وأصوات سيارات النجدة والمطافىء والإسعاف ، فهى لا تحتاج لشرح المقصود منها ، ولكنها بذاتها كافية للإعلان عما تعنيه والهدف منه دون أى ملفوظ لغوى .

لم تكن الموسيقى والأنشطة الموسيقية فى البداية فنًا له أصوله وتقاليده ، على أنه فى نفس الوقت لم تكن شيئًا فَجًا أقل نضوجًا من الموسيقى التى مورست بعد ذلك بآلاف السنين كما قد يتصور البعض ، ولكن فكرة النضوج أو التخلف أو البساطة فى الممارسة الموسيقية ، هى فى الحقيقة مسألة نسبية بحتة لارتباطها بمتغيرات كثيرة ، إلى جانب ارتباطها بالمجتمع والبيئة والثقافة السائدة فى الزمان والمكان المحددان ، وارتباطها بالوسائل المستخدمة فى الأداء والتنفيذ ، وفى طريقة التعبير والهدف والوظيفة التى نشأت من أجلها هذه النوعية من الإبداع الإنسانى ، مهما كانت درجته ودرجة كفايته أو كفاءته بالنسبة للبشر حينذاك ، ومدى كفايتها لحاجاتهم وإشباعها لرغباتهم على النحو الذى يرضيهم ويعتبر بالنسبة لهم غاية مرادهم ، إلى أن تجيئ الرغبة فى التجديد والتعديل أو التطوير إلى المدى الذى يروقهم .

على أنه قد لوحظ أن الكثير جدًا من النقوش والرسوم التى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ ، تكشف عن درجة عالية من المقدرة – والكفاءة والدقة المبهرة لنا الآن ، ذلك رغم قصور الإمكانيات والأدوات والمواد التى كانت متاحة لهم ، والتى استخدمها – الفنان أو المبدع أو المؤدى – البدائى (إن جاز وصفه كذلك) فى محاولته التعبير عن تصوراته وأفكاره فى ذلك الزمان البعيد .

فى نفس الوقت فإن النقوش التى تُصوِّر الممارسات والأنشطة الموسيقية ، واللوحات التى تبين حفلات الغناء والعزف والرقص ، والآلات الموسيقية التى عُثر عليها محطمة أو سليمة من الأعواد والقيثارات والصنوج والمقارع والنايات والأبواق ... الخ ، التى عثر عليها فى الحفريات والمناطق الأثرية فى كثير من أنحاء العالم ، ولكنها تبرهن بدقة صناعتها وزخرفتها المبهرة على أنها لم تكن مطلقًا مجرد أداة موسيقية ذات طابع ساذج أو عشوائى ، أو متخلفة شكلاً ومعنى ، ولم تكن الأصوات الصادرة من الآلات السليمة منها مجرد أصوات غير متناسقة ولا هى نغمات رتيبة على درجات أو وتيرة واحدة ، بل كان تنوع تلك الأدوات وأحجامها المختلفة وأشكالها المتباينة ، وهو ما يدلل على نضوج فنى بعيد المدى ، ولعل مخلفات الأسر الأولى للحضارة المصرية القديمة منذ سبعة آلاف عام ، ومخلفات الآشوريين والصينيين ... وغيرهم أبلغ دليل على ذلك .

ومع أن الموسيقى القديمة للشعوب التى لها جذور تاريخية وحضارية على الأرض ، كانت بالدرجة الأولى موسيقى غنائية .Vocal تعتمد على القيمة الإيقاعية والإيقاعات المصاحبة بتشكيلاتها الفنية ، أكثر من اعتمادها على القيمة اللحنية للجملة الموسيقية الميلودية ، وكانت الإيقاعات من آلات الطرق بمختلف نوعياتها ، تُشكِّل التكوين الموسيقى الأساسى الصاحب للرقصات والطقوس المختلفة .

على أن هذه الإيقاعات لم تكن أبدًا ساذجة بسيطة بل على العكس ، فالواقع الملموس يؤكد أن الموسيقى الأوروبية المعاصرة والحديثة – والتى توصف بأنها متطورة ومتحضرة – هى أكثر بساطة من الموسيقى والإيقاعات الأفريقية (البدائية) المتميزة بالتعقيد والتكوين المُركّب والسرعة والتغيير الدائم الحيوية ، وأن الإيقاعات الشرقية والآسيوية ، خاصة فى جزر بالى وأندونيسيا وسومطرة والمحيط الهادى ، والإيقاعات العربية بتنوعها وثرائها وتكويناتها وألوانها وزخرفتها وتباينها ، والمقامات العربية التى تُعد من أغنى أساليب البناء الفنى اللحنى فى العالم ، وكلها عناصر أصيلة شديدة القدم ترجع إلى آلاف السنين ، أصبحت محط أنظار أحدث وسائل ونظريات التأليف الموسيقى منذ بداية القرن العشرين إلى الآن ، مما جعلها أيضًا نبعًا ينهل منه ويتعلم كبار – المؤلفون الموسيقيون فى الموسيقى الأوروبية والعالمية الرفيعة المعاصرة ، بما فتحته أمامهم من آفاق واسعة وإمكانيات فنية وجمالية وتعبيرية وروحية ، شَدَّتهُم وبهرتهم أكثر مما هو مألوف لديهم ، ووجدوا فيها ما أحسوا بأنه ليس متاحًا لهم ، وفيه ما افتقدوه من عناصر التجديد والإثارة والأصالة الفنية .

وقد ارتبطت هذه الألحان والإيقاعات بأنماطها المعقدة ووظائفها العديدة ، ارتباطًا وثيقًا بحياة الإنسان اليومية ، وأصبحت القاسم المشترك فى العمل واللعب والسمر ، ومشاركة فى كافة طقوس الزواج والعلاقات العاطفية والوجدانية الإنسانية ، والطقوس الدينية والاجتماعية البشرية بكافة صورها .

وهكذا تشكلت لكل مجتمع وكل شعب عناصر ثقافته وطابعها وخصائصها ، وميدانه الفني الخاص المتميز الذى نبغ فيه دون الآخرين ودون غيره من المجتمعات الأخرى ، طبقًا لمُقومِّات كل جماعة وظروفها البيئية والجغرافية والسياسية والاجتماعية ، وهذه كلها مجتَمعة شَكّلت بدورها الجذور التى قامت ونبعت منها ونبتت الموسيقى القديمة والشعبية فى كل مكان ، والتى تعتبر بالنسبة لكل أمة مأثورًا وموروثًا وتراثًا من عند الأجداد ، ونبعًا ومنهلاً لا ينضب لاستلهام عناصر فنية جديدة معاصرة ، وقاعدة أساسية للموسيقى القومية والشعبية ، التى قد تصبح مع مرور الوقت مأثورًا شعبيًا للأجيال القادمة .

الموسيقى والإنسان على عتبة التحضر

عندما وصل الإنسان إلى مرحلة ابتعد فيها كثيراً عن حالة البداوة والبدائية ، كان محتاجًا إلى الموسيقى والممارسة الموسيقية بأى صورة من صورها ، تبعًا لمستواه ومرتبته وحَظّه على سلم التحضر البشرى ، وتبعًا لحاجاته المادية والمعنوية ، عندما وجد فيها وسيلته المُيسَّرة للتعبير والتجاوب والتواصل مع من حوله ، واستخدامها كوسيلة من وسائل المواءمة بينه وبين البيئة التى يستوطنها ، وأصبحت أحد المحركات الدافعة إلى سمو البشر ، وإلى البحث عن الحقيقة والصدق كما وصفها أفلاطون .[١]

وكانت للموسيقى بممارساتها الجماعية دوراً هامًا فى تحقيق النظام والتوازن وتوحيد المشاعر والأحاسيس بين الفرد والجماعة ، لأنها أصبحت فى هذه المرحلة لُغة مشتركة لا ترى ولا تلمس ، ولكنها تسمع فقط مُجسَّدة فى أعماق الإنسان ، لتصل إلى معظم حواسه الأخرى لتشبع فى نفسه حاجة أساسية يستشعرها فى كل أدوار حياته من البداوة إلى أكثر درجات التطور والرقى .

وهكذا أصبح الإنسان على مشارف عصر جديد ارتقى فيه إلى خطوة هامة وضع فيها أرجله على أولى خطوات التحضر ، وانتقل فى ممارسته للنشاط الموسيقى والأنشطة الفنية عامة من مرحلة المُقلِّد أو التلقائى ، إلى المرحلة التى يمكن أن نعتبره فيها مبدعًا ومبتكرًا وفنانًا ممارسًا بحق ، دون أن يدرى أو يدرك القيمة الفنية لما يساهم به مع الآخرين فى وضع الأسس الفنية للإبداع والفكر والحضارة البشرية ولكن كانت تحركه النزعات الفنية والجالية الكامنة فى أعماقه ، تدعوه إلى إعلاء غريزته فى حب الجمال كضرورة اجتماعية تحقق له نوعًا من الرضا النفسى الشخصى ، وإعلاءً لقدره بين الجماعة التى ينتمى إليها ، وتعبيراً عن نزعات اجتماعية وطقوسية ترتبط بوظائف معينة تشكل ضرورة حياتية بالنسبة له وللجماعة .

---

(١) مرجع رقم (٥١ ص ١٣) .

لقد غرس لنا الإنسان البدائى بفطرته وعفويته ، جذوراً نبتت وترعرعت بجهوده المبدعة وخبراته وتجاربه التى مارسها عبر آلاف السنين ولكن أهم ما فى الأمر ، كان إحساسه بأن ممارسته للنشاط الإنسانى الذى سنُسمِّيه نحن (أو أسميناه) بـ «الموسيقى» سيكون له مجال آخر يخرج عن إطار كونه مجرد أداة مُكمِّلة للطقوس والشعائر ، إلى جانب وظيفته الاجتماعية التى تلمس واقع حياته اليومية فى عدة نواح ، وأصبح من الممكن مع كل ذلك اعتبار (الموسيقى) الغناء والعزف بجميع صوره وأشكاله ، أداة للاستمتاع الشخصى والجماعى ، ووسيلة يمكن بها أن يُسرى عن نفسه وعن الآخرين .

لذلك بدأت تظهر من بين البشر طبقة متميزة ذات قدرات - ومواهب خاصة ، لاحظها أقرانهم بالصدفة أو أثناء الأنشطة الفعلية ، ومن هنا كان لابد من تكليفهم للتفرغ لعملهم التخصصى الجديد وهو الغناء أو العزف أو الاثنين معًا ، وعليهم القيام بالدور الموسيقى فى أداء الشعائر والطقوس الوثنية أو الدينية أو الدنيوية أو للترفيه عنهم ، وقيادة الأداء الجماعى أثناء العمل وفى المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وأصبحت الموسيقى والممارسة الموسيقية المتخصصة هى مهنتهم .

وكان على تلك الفئة من البشر المتخصصين والمتميزين ، أن يظل فنهم وأداؤهم دائمًا على المستوى اللائق ، وعلى النحو الذى لا يستطيعه أفراد الجماعة ولا يقدرون على مجاراتهم ، وإلا انتهت وذهبت الامتيازات الممنوحة لهم من قبل الآخرين ، وعليهم دوام البحث عن الجديد والمتطوِّر الذى يُحقق لهم ذلك التفرد الدائم ، وتكونت من هؤلاء المحترفين جماعات وعائلات توارثت هذه الامتيازات ، لا يسمحون لغيرهم التعرف والاطلاع على أسرار مهنتهم وتداول مفرداتها وأدواتها ، ولهم خصوصياتهم المهنية التى لا ينبغى لأحد ممارستها عداهُم ، ولابد من الحفاظ على أصولها وتقاليدها بين الأبناء والتلاميذ الموثوق فيهم ، ولهذا انقسمت الموسيقى إلى نوعيتين أساسيتين هما :

أولا - الموسيقى الخاصة :

ظلت للطبقة المتميزة المحترفة من الموسيقيين والمغنين مكانتها الخاصة المقدسة ، وظل فنها الرفيع الذى يقدم فقط للخاصة من السادة والملوك والأمراء والأغنياء ومن يقدر على مجاراتهم واستئجار بعضهم للعمل لديهم ، كما أصبح هؤلاء المتميزون المحترفون الذين يملكون مواهب خاصة ، ولهم الحضور والقدرة على التأثير ومداعبة أحاسيس ومشاعر الجماهير ، هم سادة المهنة والقادة والسحرة ، لما لهم من قدرات

وكفاءات خاصة لا تتوفر لدى الآخرين من البشر ، وكلما كان المؤدى منهم جهير الصوت كانت له القدرة الوافرة على التأثير بقوة فيمن حوله .

هذه الطبقة من المحترفين الذين امتهنوا الموسيقى تلحينًا وغناءًا وعزفًا ، ظلوا يُطوِّرون أنفسهم وفنونهم باستمرار حفاظًا على مكانتهم وسيادتهم الفنية ، وعلى أيديهم وضعت أسس وتقاليد وأسرار فن الموسيقى ونظرياتها ومناهجها ، وعلى أيديهم تمت صناعة وتطوير الآلات الموسيقية وطرق وأساليب الأداء .

ولأن الموسيقى هى أهم وأشد الفنون التصاقًا وارتباطًا بالطقوس السحرية والاجتماعية والدينية الوثنية أو المُوحِّدة ، كان الأداء الغنائى هو القاسم المشترك الأعظم فى ممارسة تلك الطقوس ، والموسيقى كذلك هى أكثر الفنون التصاقًا بالعلوم الأخرى مثل الرياضيات والفلك والفلسفة بل والطب أيضًا ، وكان تقدم أى شعب أو أى أمة فى الموسيقى إبداعًا وأداءًا ، دليلاً على تقدمها فى كافة أوجه الحضارة ، وكان على فلاسفتها وعلمائها وهم رجال الدين والكهنة دائمًا ، العبء الأكبر فى تطور وازدهار هذا الفن ، والارتقاء به إلى آفاق سامية ، ولا يسمحون لغيرهم وأبنائهم من الكهنة وأبناء الطبقات العليا ، دراسة وتعلم الموسيقى غناءًا وعزفًا ، لما لها من قَداسة واحترام ، ولا يتركون لأى دخيل من العامة حق ممارستها أو الاشتغال بها ، ولها معايير دقيقة يجب الحفاظ عليها بعيداً عن الإسفاف أو خروجًا عن الخط الذى رسموه لها فنًا وعلمًا وثقافة وقدسيَّة ، لأنهم كانوا يعتبرون الموسيقى - فنًا للعقلاء والخاصة . أما العامة فلهم ممارساتهم الموسيقية المتواضعة ، بعيدة كل البعد عن الموسيقى الرفيعة العالية بتقاليدها وتعاليمها ومناهجها ومُثُلِها ، دائمة التطور والتحسين والتعديل إلى الأسمى والأخص .

لذلك نلاحظ أن الموسيقى الرفيعة ظلت فى الشرق تحت رعاية العلماء والفلاسفة المسلمين فى العصور الوسطى ، أما فى الغرب فقد رعت وظلَّلت الكنيسة الأوروبية الموسيقى تحت جناحها ، وحتى القرن السادس عشر كانت مقصورة على رجال الدين ، وكان التطور الموسيقى فى كافة أوجهه على يد الكنيسة ورجالها .

وهذه النوعية من الموسيقى التي امتهنها المحترفون ومن المتخصصين والدارسين ، ظلت لونًا خاصًا رفيعًا مثقفًا حتى اليوم ، له قواعده وأسسه وله تقاليد فنية محدودة ، وله نوعية خاصة من الممارسين ومن المستمعين فى الزمان والمكان المعين ، وأصبح فنًا خاصًا للخاصة وليس للعامة .

كانت هذه هى إحدى النوعيات التى انقسمت إليها الفنون عامة والموسيقى خاصة ، وهى الموسيقى الدينية والموسيقى الرفيعة أو الموسيقى الخاصة ، التى بدأت ملامحها تظهر منذ بداية ازدهار الحضارات القديمة ، أى منذ حوالى خمسة آلاف عام وحتى الآن ، بينما ظلت الممارسة الموسيقية الشائعة التى ترتبط بعامة أى شعب ، وتلتصق بحياته اليومية على النحو الذى كانت عليه تقليدية محافظة ، وهى ما اصطُلح عليه بالموسيقى الشعبية أو موسيقى العامة .

ثانيا - الموسيقى الشعبية :

هى موسيقى العامة أو الفلكلور والمأثورات الشعبية الموسيقية ، وهى الممارسة الموسيقية المتواضعة التى لا تخضع للمنهجية العلمية والقواعد الفنية الأكاديمية ، يمارسها كل البشر منذ آلاف السنين حتى أيامنا هذه ، كُلّ حسب مقدرته واستعداده الفطرى ، يلجأ إليها كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، مدندنًا مترنمًا مرتلاً منغمًا حسب كفاءته الموسيقية وعلى النحو الذى يرضيه ، ترفيهًا لذاته أو لإزالة الخوف والإحساس بالوحدة عن نفسه ، مستعينًا كذلك بأية أداء طرق أو نفخ على أية صورة تستهويه ، أو بآلة وترية بسيطة جدًا متواضعة التصميم والصناعة عَمِلَها بنفسه ولنفسه ، أو مشاركًا للجماعة فى أية طقوس أو مناسبات أو حاجات اجتماعيةً معينة ، وهى أيضًا الموسيقى التى تَهم العامة من الطبقات الشعبية .

وهذه النوعية من الموسيقى تتسم بالتلقائية والبساطة الطبيعية الفطرية ، وهى فى أحيان كثيرة ليست ساذجة أو فجة هزيلة كما قد يتصور البعض ، ولكن لها خصائص وسمات فنية معينة وخصوصياتها من جماعة بشرية إلى أخرى ، يتوارثونها جيلاً عن جيل محافظين على طابعها وشكلها وأسلوب أدائها التقليدى دون تغيير ملموس ، ومحاولين إبقاءها على نقائها بعيدًا عن أية تأثيرات خارجية ، سواء من طبقة المحترفين والمثقفين والخاصة ، وبعيدًا عن المؤثرات الغريبة والأجنبية عنهم ، حاملة بذلك تقاليدهم وطابعهم وعاداتهم وموروثاتهم ومعتقداتهم وأسلوبهم المتميز ، ومنهجهم فى ممارسة هذا اللون من الفن الذى قد يتعدل أو تتغير بعض سماته بشكل غير جذرى ولكن فى بطء شديد دون تغييرات حادة ، ودون مساس بالهيكل العام والملامح الرئيسية لهذا اللون المميز من الفنون .

وهذا اللون من الإبداع الشعبى والممارسة الفنية يرتبط دائمًا بمجموع البشر وليس الخاصة منهم ، وهو ممارسة ومساهمة وإبداع جماعى اشترك فيه الجميع بشكل

أو بآخر ، وليس ملكًا أو حكرًا على جماعة محدودة أو طبقة أو فئة من الناس ، يتوارثونه أبًا عن جد ليلحقوه كذلك للأبناء الذين حافظوا عليه كذلك وعلى نقائه وملامحه العريضة ، ليرسلوه بدورهم بعد ذلك للأجيال اللاحقة ، حاملاً تقاليدهم وفكرهم وقيمهم وخبرتهم عبر آلاف السنين .

وهذا اللون من فنون العامة هو ما اصطلح عليه بالتراث الشعبى أو المأثورات الشعبية ، أو بـ الفلكلور ، وهو المصطلح العلمى العالمى الذى يقصد به مجموعة الفنون والآداب والحرف والممارسات التى تشمل إلى جانب الموسيقى عزفًا وغناءًا وصناعة للآلات الموسيقية الشعبية وأساليب وعادات الأداء التقليدية بكافة صورها ما يلى :

١ – **العادات والمعتقدات والتقاليد** والمعارف الشعبية كالطب الشعبى ، والزار والممارسات السحرية والخرافات ... الخ .

٢ – **الفنون القولية** ، كالشعر والنثر والحكايات والنوادر والألغاز والقصص والأساطير والأقوال البليغة والأمثال الشعبية ونداءات الباعة والملاحم وغيرها .

٣ – **الفنون الحركية** ، كالرقص الفردى والجماعى بأنواعه ، والحركات التوقيعية والطقوسية والتحطيب وآداب الخيل وألعاب الأطفال .. الخ .

٤ – **الفنون التشكيلية الشعبية** ، التصوير والنقش والزخرفة الشعبية والوشم ، الصناعات والحرف الشعبية مثل صناعة الفخار والجلود والمعادن والزجاج والنسيج وتفصيل وتطريز الأزياء الشعبية ، والأثاث والعمارة الشعبية ، الأقنعة والعرائس ، وكافة أنواع الصناعات الشعبية اليدوية ، وصناعة الآلات الموسيقية الشعبية .

٥ – **الفنون المسموعة والمنظورة** ، مثل الموسيقى والعزف والغناء الفردى والجماعى بكافة صوره ، الموسيقى الطقوسية بنوعياتها ووظائفها المختلفة ، والتمثيل والدمى والعرائس والأراجوز وخيال الظل والتمثيل العقائدى والأسطورى بالأقنعة .... الخ . (*)

وفى هذا الكتاب سيكون موضوعنا إن شاء الله حول هذه النوعية من الموسيقى الخاصة بالعامة ، نبحث فى مقوماتها وطابعها ومناهجها ، ونبحث عن أسسها وقواعدها وخصائصها العامة كموسيقى عربية ومصرية خالصة ، وعلى وجه الخصوص الأغنيات التى تتردد بين العامة من أبناء الشعب المصرى ، والتى تلقى

(*) مرجع رقم (٣) – رشدى صالح – الفنون الشعبية – المكتبة الثقافية – ٣٤ – دار القلم ١٩٦١

جانبًا من اهتماماتهم كموروث شعبى قديم وهو ما يُسمّى بالتراث الشعبى أو المأثورات الشعبية ، أو ما اصطلح عليه علميًا وعالميًا بـ الفلكلور Folklore ، وهى كلمة مكونة من جزئين Folk أى – الشعب أو الناس – بينما Lore تعنى ثقافة أو حكمة أو معرفة ، وبذلك يكون مصطلح – فلكلور – يعنى ثقافة أو معرفة الشعوب ، وأصبح كذلك علمًا قائمًا بذاته له أصوله ومناهجه ومدارسه ، يتيح للدارسين تيسير كشف أغوار الماضى وما به من كنوز خلّفها لنا الأجداد علمًا وفكرًا وثقافة وفنًا وحضارة ، إلى جانب القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد الراسخة الأصيلة التى لا يمكن أن يكون لها بديلاً أو مثيلاً ، ولا ما يُعوِّضُنا عنها أن نُسيتْ أو انمَحَت من الذاكرة الشعبية أو فقدت ملامحها وخصائصها وعناصرها الأسَاسية .

ومن أشمل التعريفات لهذا اللون والعلم ما ذكره / فوزى العنتيل :

«هو ذلك الفرع من العلوم الإنسانية الذى يجمع ويُصنِّف ويدرس علميًا المواد الفلكلورية بغرض تفسير الحياة والثقافة الشعبية عبر العصور ، وهو واحد من العلوم الاجتماعية التى تدرس تفسير تاريخ الحضارة الإنسانية من ثقافة وعلوم وفنون» (*)

ومع القصور الشديد فى العناية والاهتمام بهذا التراث الإنسانى بكنوزه الحضارية العريقة وجب الإسراع بجمعه وتسجيله وتدوينه وتحليله ودراسته ، والاحتفاظ به كوثائق تاريخية وفنية لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها .

ومع كل يوم يَمُرُّ نفقد فيه أحد حفظة التراث وإلى الأبد ، وبوفاتهم يضيع جزء لا يمكن تعويضه من تراث وكنوز الأجداد ، وهو المؤرخ الحقيقى الصادق الذى يجب أن نستلهم منه الكثير فى تخطيط مناهج وبرامج المستقبل الثقافى والفنى والفكرى لأمتنا ، دون الخروج على عناصر الأصالة والطابع القومى ، خاصة وأن الأجيال الجديدة شباب الأمة وعماد المستقبل ، انساقوا وراء التيارات والموضات الحديثة والأجنبية المستوردة ، خاصة فى حقل الموسيقى والغناء ، بدلاً من الاعتزاز بتراثهم القومى الثرى والغزير والأصيل ، كما ساهمت أجهزة الإعلام والنشر والثقافة هى الأخرى وللأسف الشديد دون أن تدرى فى مساعدتهم على ذلك ، والإسهام فى محو هويتهم القومية والثقافية والأخلاقية والدينية أحيانًا .

(*) مرجع رقم (٣٠) – فوزى العنتيل – الفلكلور ما هو .

وعلى العكس كان من الواجب على هذه الأجهزة المهيمنة على الفكر والفن والثقافة ، أن تعمل بكل طاقاتها فى تسخير أجهزتها للاستفادة من كنوز التراث الفنى واللغوى والثقافى العربى والمصرى الذى يشهد له العالم ، بينما يتهافت الأوروبيون من عجب على دراسة وتحليل الفلسفة والعلوم والفنون الإسلامية والعربية والشرقية وخاصة المصرية .

وفى حقل الموسيقى يستعينون بخصائص الموسيقى الشرقية والعربية المقامية واللحنية والإيقاعية والآلية أيضًا فى أحدث إبداعاتهم وإنتاجاتهم الفنية المعاصرة .

ولأن الموسيقى والفنون الشعبية الأخرى التى أوضحناها ، أصبحت توصف وتُصنَّف تحت مسميات وتعبيرات غير دقيقة تتردد فى غير موضعها فى كثير من الأحيان ، وهناك لبس شديد بين مفاهيم وخصائص ونوعيات الممارسة الموسيقية المختلفة ، خاصة بين بعض المجتهدين والمدعين من غير المتخصصين فى وسائل وأجهزة الإعلام المختلفة ومقدمى البرامج الإذاعية والتلفزيونية ، الذين يُخلطون بينها وبين نوعيات أخرى قريبة أو مشابهة ، دون الاستناد إلى الأسس العلمية التى استتبت وثُبِّتت بين أساتذة العلوم الإنسانية والاجتماع والفلكلور والاثنولوجى وغيرها ، فى عصر تشتد فيه الحاجة إلى التخصص بعيدًا عن التخمين والاجتهاد .

لذلك يجدر بنا أن نوضح الفرق بين الأغنية والموسيقى الآلية والشعبية ذات الإطار الشعبى ، وبين الأغنية من المأثور الشعبى أى الفلكلور - ، وبين الأغنية والموسيقى الدارجة الشائعة الإعلامية المعاصرة ، حتى وإن كانت مفرداتها شعبية الروح والطابع ، ثم التحدث عن الخصائص والسمات العامة للموسيقى والأغنية الشعبية العربية عامة والمصرية خاصة ووظائفها الاجتماعية والفنية ... الخ . فى الأبواب التالية إن شاء الله تعالى .



الفصل الثالث

المأثورات الشعبية .. ما هى .. ؟

مُصطلح – المأثورات الشعبية – وضعه المجمع العربى للغة ، واتفق عليه المتخصصون فى هذا المجال ، كترجمة عربية دقيقة للمصطلح العالمى Folklore فلكلور ، بعد أن تعددت التعريفات والتفسيرات التى خرجت أحيانًا عن المعنى أو المرادف الصحيح لهذه الكلمة ، كمصطلح فنى وكعلم له أهميته فى الدراسات الإنسانية المعاصرة .

وكانت الكلمة ذاتها قد عُرِّفت قبل ذلك بـ «الفن الشعبى» – ، ولكن وجد أنها ترجمة واسعة فضفاضة لا تعنى بدقة ذلك الفرع من الإبداعات الإنسانية الشعبية فى كافة صورها ، فهناك العديد من المراحل والأشكال والنوعيات المتباينة من الممارسة الفنية الشعبية ، لكل منها خصائصها وعناصرها ووظائفها الفنية والاجتماعية .

فى حقل الموسيقى أُطلِق على هذه النوعية – الموسيقى الشعبية – ولكن وجد أنها أقرب إلى كونها ترجمة لمصطلح موسيقى آخر معروف هو Popular Music ، ويعنى بها هنا الموسيقى التى تدور وتُعبِّر عن الأوساط الشعبية والعامة من البشر ، ولكنها ليست بالضرورة إبداعًا شعبيًا لأفراد من عامة الشعب ، لذلك أصبح من الضرورى البحث عن ترجمة أدق للتفريق بين Popular Music ، Folklore ، وأصبح من الضرورى التعاون بين المتخصصين فى هذا المجال لوضع ترجمة أو تعريف دقيق لكل من المصطلحين ، خاصة وأن كلمة – فلكلور – تعنى كما أشرنا من قبل – حكمة ومعارف الشعب – وهو معنى ذلك المصطلح الذى ابتدعه (وليم جون تومز ١٨٠٣ – ١٨٥٥) العالم والباحث الإنجليزى عام ١٨٤٦ ، ليُدلِّل به على دراسة العادات المأثورة والآثار الشعبية القديمة والمعتقدات ، والتى تشمل كل ما تعلمته الشعوب وما اكتسبته من خبرات ذاتية توارثها الأجيال ، وهى بذلك لا تشمل دراسة التاريخ ولا الأديان .

ومن أبرز التعريفات التى حَدَّدت هذا العلم بدقة لتجعل بينه وبين مصطلح – الفن الشعبى – فرقًا واضحًا ما يلى :

الفلكلور هو :

١ – ما تعرفه الطبقات المثقفة عن العامة .

٢ – دراسة مخلفات الماضى التى لم تُدَّون .

٣ – معارف العامة من الناس ، والعامة هنا تعنى العنصر الأدنى تحضراً فى مجتمع أكثر تحضراً .

٤ – بقايا ثقافة الإنسان قبل التمدن .

٥ – حفريات حية تأبى أن تموت .

٦ – المأثورات الروحية الشعبية وبصفة خاصة المأثورات الشفوية .

٧ – العلم الذى يدرس المأثورات الشعبية .

٨ – والأغنية الفلكلورية هى الأغنية التى أبدعها الشعب ، وليست هى الأغنية التى تدور فى جو شعبى . (١)

لذلك رأى بعض الدارسين والمتخصصين المصريين والعرب أن يتخذوا كلمتى – التراث الشعبى – كترجمة عربية أكثر دقة لمصطلح الـ Folklore ، خاصة بعد أن وَجَب التمييز بين الفنون البدائية المتوارثة والفنون الشعبية ، إلى أن وضع مجمع اللغة العربية ترجمة أدق وأشمل وأكثر وضوحًا وتعبيراً عن الفلكلور وهى : المأثورات الشعبية (٢) .

ولأن هذه الفنون والممارسات الشعبية بجميع أنواعها ، تتصف بالعراقة وتنحدر عبر القرون مع توارد الأجيال ، ولكن هذه العراقة ربما تكون قد جَمُدَت وماتت ولم تَعُد فى الاستخدام الشعبى ، لذلك كان اعتبارها مأثوراً شعبيًا يعنى أنها تتصف بالحيوية ، ومازالت رغم مرور المئات من السنين حية متداولة جارية فى الاستعمال اليومى ، لذلك فإن هذه الموروثات إذا لم تعد لها صفة الحياة والتداول ، فإنها تدخل ميدان وتخصص آخر هو علم الأجناس والتاريخ والآثار . (٣)

---

(١) مرجع رقم (٣٠) ص ٢٥ ، ٣٦ ، ٦٦ – الفلكلور ما هو – فوزى العنتيل .

(٢) مرجع رقم (١٤) ص ١٣٦ – صفوت كمال (الفلكلور الكويتى) .

(٣) مرجع رقم (٣) ص ٢٥ – رشدى صالح – الفنون الشعبية – المكتبة الثقافية .

الفنون البدائية ، الفنون المأثورة

تُعنَى علوم – الاثنولوجي والاثنوجرافى بدراسة فنون الشعوب المختلفة ، سواء الشعوب التى عاشت على الرعى والصيد وظلت لفترات طويلة من التاريخ على نحو كبير من البداوة ، لذا فخبرتها الحياتية محدودة وبالتالى فهى أقل حظًا على سلم التحضر والثقافة ، وأيضًا الشعوب التى تخطت هذه الفترة وابتعدت عن مرحلة البداوة البشرية ، وابتعدت فنونها أيضًا عن البداوة والبدائية ، ولكنها ظلت تعمل نفس الخصائص والعناصر الفنية المُشتركَة بينهما وبين الفنون البدائية ، لتُصبح بذلك فنون شعبية أبدعها العامة من الفلاحين والعمال والطبقات الشعبية الأخرى ، لتَبقى متداولة بينهم فى الحياة اليومية الجارية كل فى مناسبتها ووظيفتها .

لذلك كان من الضرورى توضيح الفروق بينها ، رغم أن الفن البدائى والفن الشعبى المأثور يتصفان معًا بالعراقة ، وقد يعودان معًا أيضًا إلى فترة تاريخية بعيدة ، حملها لهم النقل الشفاهى والتداول من الأجداد إلى الآباء ، ثم إلى الأجيال التالية تباعًا ، سواء الفنون القولية أو اليدوية التشكيلية والموسيقية ، والفنون الأخرى المسموعة والمنظورة بكافة نوعياتها التى تُعتَبر فى حد ذاتها تاريخًا غير مكتوب للإنسان على وجه الأرض .

لهذا وضع المتخصصون والدارسون عدة اعتبارات لابد من الأخذ بها عند التفرقة بين هذين العنصرين النابعين من مصدر واحد ، حتى يمكن وضع الخصائص العامة الدقيقة والصحيحة للمأثورات الشعبية عامة ، طبقًا للشروط والمعايير التالية :

١ – يشترط أن تكون هذه المأثورات بنوعياتها المختلفة حَيَّة تتردد فى الاستخدام الشعبى اليومى ، ولها دور واضح فى حياة الإنسان المعاصر ، رغم قدمها وتواردها عبر الزمان من الأجداد للأحفاد ، وهذه المادة إن لم تَعُد مستخدمة يوميًا فإنها فى هذه الحالة تقع فى مجال الدراسات النوعية الأخرى مثل علم الأجناس والتاريخ والآثار ، أى علوم الأركيولوجيا ، الاثنوجرافيا ، وعلى ذلك لابد أن تُستَقَى المادة المجموعة والمدروسة من أفواه قائليها مباشرة ، وتُرصَدُ العادات والتقاليد أثناء استخدامها

وممارستها ، والمادة المُصنَّعة من يد صانعها ، ويعتمد ذلك على التسجيل والمشاهدة الميدانية ، فى حدود الحياة الجارية الشعبية وفى موطنها .[1]

٢ – المادة الشعبية المأثورة هى ملك للجماعة ، ومن المتعذر غالبًا التعرف على مبدعها أو صاحبها أو قائلها أو صانعها أو واضع كلماتها أو ملحنها الأصلى ، حيث تَوَلَّتها المجموعة الشعبية وذابت بينها على النحو الذى تألفه وتقبله ، أى أن المجتمع الشعبى يقوم تلقائيًا بتعديل أنماط التعبير والأداء الفردى ليخضعه وفق الوجدان الجمعى .

٣ – من المحتم أن تكون المادة المأثورة دارجة الأسلوب وعامية أو شعبية اللهجة ، وتحمل فى طياتها طابع وأسلوب وروح الشعب وعاداته وتقاليده ، معبرة عن العامة لغويًا أو نغميًا أو حركيًا ، وألا تكون مُصاغة بشكل أكثر ثقافة أو تعاليًا على أبناء الشعب ، حتى وإن بَدَت فى بعض الأحيان فصيحة أو متكاملة فنيًا ، إلا أنها فى الغالب مقبولة ومتواردة بين العامة وتلمس حاجة هامة فى حياتهم .

٤ – يشترط شيوعها وذيوعها وانتقالها شفاهة بين أبناء الطبقات الشعبية ، أو عن طريق المحاكاة والتقليد عبر مئات أو ربما آلاف السنين من جيل إلى جيل ، مواكبة العُرف والتقاليد والاستخدام الحياتى اليومى .

٥ – تتسم المأثورات الشعبية بالمرونة والتعديل المستمر لمواجهة الأنماط الجديدة والمعاصرة لكل زمان ، حتى تظل مقبولة ومتداولة حية دائمًا ، وهو ما يُساعد على عدم تناسبها واستمراريتها محفورة فى الذاكرة الشعبية والاستعمال اليومى دون تدوين أو طباعة أو ثبوتها على قالب واحد جامد .

وهناك خلط والتباس قد يقع فيه الباحث أو الدارس والقارئ أحيانًا ، يتمثل فى عدم القدرة على التمييز بين الفنون المأثورة التى تتسم أحيانًا بالمنهجية والعلمية والفصاحة والحرفية الفنية ، وبين الإبداعات الفردية الفنية والمثقفة أو الخاصة ، لأن هناك فرقًا شاسعًا بينهما ، حتى وإن كانت الفنون المثقفة ذات صبغة شعبية أو دارجة نوعًا أو تدور فى جو ومناخ شعبى .

فالفنون المأثورة والشعبية ، هى تعبير عن خواطر الجماعات الشعبية بشكل مباشر ، وفى تلقائية تتفجر عند الحاجة لمواجهة كل ضروريات الحياة السائرة ، وهى

---

(١) انظر قائمة المصطلحات .

لا تخضع للقواعد والأصول الفنية الثابتة المدروسة ، ولكن هذا لا يُعتبر عيبًا فهى خاضعة لمقاييس القبول والذيوع ، ولكن على العكس يمكن بدراستها وتحليلها استنباط الضوابط والقواعد التى تحكمها وتعمل على انتشارها بهذه السهولة ، والذوبان وسط الوجدان الجمعى للمواطنين ، لأن صياغتها تنبع من ذات الأفراد وتنتقل بينهم شفاهة أو بالتقليد .

أما الفنون المثقفة : فهى تنتشر فى نطاق أكثر اتساعًا بواسطة وسائل النشر والإعلام ، خاصة بين الطبقات المتعلمة وبين والارستقراطيون ، وهذه الفنون هى نتاج تفكير وإبداع علمى مدروس ، لأشخاص (أفراد) موهوبين نالوا قسطًا وافيًا من الثقافة والتعليم والتدريب ، وتقوم أعمالهم المتخصصة عادة فى فن أو فرع واحد منها على أسس فنية تخضع للقياس المنطقى العلمى العقلانى ، ولقواعد تحكم أسلوب الكتابة أو التصميم أو الأداء بشتى صوره .

نظرة على تاريخ علم المأثورات الشعبية
(الفلكلور)

منذ ما قبل التاريخ كانت هناك كما ذكرنا من قبل - الخطوات الأولى نحو ممارسات (فنية) وليدة ، تطورت مرحليًا مع بداية فترة الحضارات القديمة ثم ازدهرت فى نهايتها ، ومنذ أمكن التأريخ لثقافة وإبداعات البشر ، أصبح من المتيسر تتبع آثار الإنسان وفنونه بنوعياتها المختلفة ومنها :

١ - الفنون الخاصة بالموهوبين والمحترفين والطبقات الخاصة .

٢ - الفنون الدارجة والشعبية وفنون العامة .

أولا - مع بداية العصور الوسطى ، كان من الضرورى أن تكون الفنون والعلوم التطبيقية والفلسفية دائمة التطور ، حتى تستطيع أن تساير متطلبات الحياة المعاصرة للإنسان ، وتولت الكنيسة الأوروبية رعاية ازدهار الفنون التشكيلية مثل النحت والتصوير والزخرفة والعمارة والموسيقى الغنائية بكافة مستوياتها الدينية والدنيوية ، وبداية ظهور المؤلفات الآلية مع بداية ابتكار التدوين الموسيقى المعروف إلى الآن ، وتحديد نسب الأصوات ودرجات المقامات ثم السلالم ، وتَبَنِّى أسلوب التأليف الموسيقى المتعدد التصويت (البوليفونية) والمتعدد الأصوات (الهارمونية) ثم التأليف (الهوموفونى) . [(١)]

كان تأصيل أساليب الصياغة الموسيقية وتحديدها لتُصبح موسيقى خاصة بالطبقات الارستقراطية والمثقفة ، وظلت الموسيقى خاضعة للدراسة والتحليل والتجديد والتحديث ، بينما تولى الملوك والأمراء والأغنياء والارستقراطيون فى أوروبا والشرق ، رعاية الفلاسفة والعلماء على مختلف نوعياتهم واتجاهاتهم ، حتى تحددت تمامًا هوية كل فرع من فروع العلم وتحديد التخصصات الدقيقة ، وازدهرت حركة التأليف الموسيقى والعزف والأداء إلى أعلى المستويات الفنية والتكنيكية والحرفية ، وظهرت الأعمال الموسيقية الكبيرة مثل : الأوبرات والأوراتوريوهات والقداسات والكونشرتو جروسو

---

(١) انظر قائمة المصطلحات ، مرجع رقم (٢٤) - الإنسان والألحان - فتحى الصناوى .

والمؤلفات الإنفرادية لآلات لوحات المفاتيح كالأورغن والهاربسكورد ثم البيانو ، إلى جانب الآلات الوترية خاصة الفيولينه أى (الكمان) ، وهو ما لم يكن ليظهر إلا على يد مؤلفين عظام على أعلى مستوى من الحرفية الفنية والدراسة المتخصصة الطويلة ، والموهبة الجارفة والشخصية المتميزة فنًا وعلمًا .

ثانيا – بينما كانت التطورات السريعة المتلاحقة فى حقل الموسيقى العالية المثقفة فى أوروبا ، والخلافات العربية المزدهرة فنيًا وحضاريًا ، ظلت الفنون الدارجة والشعبية على ذاتها خاصة بالعامة والأوساط غير المثقفة والشعبية ، وهؤلاء لهم فنونهم وممارساتهم وأغانيهم وموسيقاهم ورقصاتهم وألحانهم وآلاتهم الخاصة ، تؤدى بنهجها القديم الموروث دون تعديل أو تطور يذكر ، له تأثيره على الطابع والشكل الأساسى لهذه الفنون منذ مئات وربما آلاف السنين .

يُعتبَر القرن التاسع عشر نقطة تحول هامة فى تاريخ العالم السياسى والاقتصادى والثقافى ، فيه قامت ثورات وحروب كثيرة خاصة فى أوروبا والشرق ، كان من نتيجتها انتشار الروح القومية والوطنية سواء فى الدول الكبيرة المنتصرة أو الصغيرة ، أو المستعمَرة أو المهزومة التى تكافح لاسترداد حريتها وقوميتها ، وكان لذلك بالطبع تأثير كبير على الحالة السياسية والاقتصادية والفنون والآداب بشكل عام .

وكانت الرغبة فى التعبير عن الروح القومية والوطنية دافعًا كبيرًا يدعو إلى النزوع للعالمية ، خاصة فى الدول التى لم يكن لها باع كبير فى النشاط الفنى والموسيقى ، مثل دول شرق أوروبا وشمالها وأسبانيا وأمريكا ودول جنوب وجنوب شرق آسيا ... الخ . كما أن الروح الرومانتيكية التى عَنَت بالفرد ونادت بالعودة للطبيعة ، والاهتمام ببعث وإحياء ونشر التراث الشعبى والقومى ، كانت سببًا هامًا فى لفت أنظار الفنانين إلى مصادر ومنابع جديدة وهائلة من الفن البكر ، ومنهلاً غزيرًا لم يُستَغل بعد ، علاوة على ما يضفيه هذا اللون من عناصر الأصالة والتجديد فى نفس الوقت .

وقد وجدت تلك الروح القومية طريقها فى البداية على شكل أعمال فردية لبعض المؤلفين الموسيقيين ، ثم تبلورت وأخذت شكلها الفَعّال كأسلوب ومنهج فنى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وعلى سبيل المثال لا الحصر :

١ – كانت حرب التحرير ضد نابليون – حافزًا للمؤلف الموسيقى الألمانى النمساوى (ڤيبر) ليكتب أوبراه – الصياد – على نص من التراث الشعبى ، كما تضمنت بعض الأغانى الشعبية . (*)

(*) كارل ڤون ڤيبر ، مؤلف موسيقى ألمانى نمساوى (١٧٨٦ – ١٨٢٦) .

٢ - عَبَّر - شوبان - عن مشاعره الوطنية من خلال مؤلفاته التى أبرز فيها الألحان والإيقاعات الشعبية البولندية ، من المازوركات والبولونيزات التى وضعها ليسمعها العالم مرددًا اسم بلده المقهور ويتعاطفوا معه .

٣ - الخمسة الكبار الروس الذين حَملوا شُعلة الروح القومية الموسيقية الروسية ، بأعمالهم المتنوعة الرفيعة التى تقوم على نبض وحيوية الموسيقى الشعبية الروسية وهم : بالاكيريف ، سيزاركوى ، بورودين ، موسورسكى ، ريمسكى كورساكوف .[١]

٤ - سميتانا Smetana مؤسس المدرسة القومية التشيكية (١٨٢٤ - ١٨٨٤) ، أدوارد جريج Grieg النرويجى (١٨٤٣ - ١٩٠٧) ، سيبيليوس Sibelius الفنلندى (١٨٦٥ - ١٩٥٧) ، ألبينيز Albeniz ، دى فالا (١٨٧٦ - ١٩٤٦) الأسبانيان .[٢]

٥ - بيللا بارتوك المجرى Bartok (١٨٨١ - ١٩٤٥) ، جورج إنيسكو الرومانى (١٨٨١ - ١٩٥٥) ، وغيرهم .

وقد استغل المؤلفون الموسيقيون القوميون المأثورات من الموسيقى الفلكلورية لبلادهم مستخدمين العناصر التالية :

١ - الألحان الشعبية المأثورة والدارجة وأسلوب أدائها .

٢ - الإيقاعات والدروب بتلويناتها وأدائها المتميز .

٣ - الآلات الموسيقية الشعبية المتميزة ، - وإدخالها فى أعمالهم الموسيقية الرفيعة أحيانًا ، بعد تطويرها وتحسين كفاءتها الفنية والصوتية أو بدونها ، مع إبرازها فى أكمل صورة فنية لها تبرز خصائصها وألوانها الصوتية المميزة القومية . ويقوم المؤلف الموسيقى الدارس الواعى بإعادة صياغة الألحان واستلهام عناصرها وأسسها الفنية فى ألحان جديدة ، لِتُوضع فى إطار موسيقى رفيع يُشتَرط فيه الحِفاظ الكامل بعناصر الأصالة لموسيقى بلاده وطابعها وروحها ومقوماتها الذاتية ، والحِرص على مذاقها الواضح بين موسيقات الشعوب الأخرى ، كأنها موسيقى تنطق بهويتها دون ضرورة الإفصاح عن موطنها .

---

(١) مرجع رقم (٦١) ص ٤٢ ، مرجع رقم (٢٥) ص ١٩٣

(٢) مرجع رقم (٢٨) .

على مستوى العالم العربى ، كان لبعض المؤلفين الموسيقيين الدارسين الجادين أعمالاً موسيقية قومية رفيعة ، تذكر منها ما يلى على سبيل المثال لا الحصر :

١ - مصر : كان الشيخ سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٣٣) هو الرائد السباق للروح الوطنية القومية المصرية ، حين صاغ واستلهم ألحان أغانيه ومسرحياته من التراث المصرى الصميم ، ومن سمات أغانى العمال والفلاحين وأهازيج أبناء الحرف الشعبية والباعة الجائلين ، وإن كان القدر لم يمهله كما كان يأمل فى كتابتها فى أعمال موسيقية رفيعة ، ولكن قام من بعده بتوزيعها وصياغتها أوركستراليا أساتذة دارسون آخرون مثل : عبد الحليم على ، على فراج ، على إسماعيل ، عبد الحليم نويرة ، وغيرهم ، بينما استلهم أساتذة مثل : أبو بكر خيرت ، عزيز الشوان ، رفعت جرانه وغيرهم ألحانه وموسيقاه فى موسيقى رفيعة للأوركسترا وللآلات المنفردة .

أما المؤلفون المصريون القوميون الذين استلهموا عناصر موسيقية تراثية لحنية وإيقاعية وآلية ، نذكر منهم :

يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦١) فى أعمال عديدة للآلات المنفردة ، قصائد سيمفونية وسيمفونيات مثل (مصر ، أهرام الفراعنة ، النيل والوردة) .

حسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) فى أعمال رفيعة متنوعة عديدة .

أبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) المتتالية الشعبية للأوركسترا ، السيمفونية الثانية الشعبية وغيرها .

وكذلك كل من عزيز الشوان (١٩١٦ - ١٩٩٣) ، رفعت جرانه (١٩٢٤ -) جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٩) ، عطية شرارة (١٩٢٢ -) فى أعمال موسيقى رفيعة متنوعة أوركسترالية أو من موسيقى الحجرة والكورال .

٢ - الجزائر : هناك محاولات على الطريق لـ مَرزاق بُو جِميعة ، عبد الوهاب سليم ، تميل إلى الموسيقى الأندلسية الأصل .

٣ - أما فى تونس والمغرب وليبيا ، مازال الطريق طويلاً رغم وجود بعض المعاهد الفنية لتخريج العازفين والمؤلفين ، لكن لم يبرز منهم بعد مؤلفين يستطيعون أن يفرضوا وجودهم على الساحة الموسيقية الرفيعة .

٤ - **فى الخليج** ، هناك محاولات نشطة قد تسفر عن أعمال ذات شأن مستلهمة من الموسيقى القومية لمؤلفين جدد مثل :

عبد المجيد مرهون من البحرين ، وحيد الخان ، عصام الجودر ، خليفة دعيج ، مبارك نجم .

٥ - **فى عمان والكويت** ، هناك محاولات جادة لبعض الموسيقيين الدارسين لخلق موسيقى وطنية قومية الطابع ، على مستوى جيد من الحرفية الفنية الموسيقية . (١)

وكانت الاهتمامات الجادة ترجع إلى الأسباب التالية :

١ - ذيوع الروح القومية ، مما دعى العلماء والدارسين إلى العمل على زيادة الجهد للبحث عن عناصر ومقومات ارتباط كل أمة بتراثها القومى المميز .

٢ - تقدم الدراسات فى العلوم الاجتماعية والإنسانية عامة ، ثم التحول إلى دراسة حياة الإنسان وطباعه وتقاليده وفنونه الموروثة ، وبداية ازدهار علوم إنسانية جديدة ، ففى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، انحسرت العناية بالفلسفة أمام زحف التفكير العلمى ، ورأى العالم البريطانى - إدوارد تايلور E. Tylor ، أن أساليب حياة الشعوب وتنوعها وتغيرها يُشكّل ظاهرة جديرة بالدراسة فى حد ذاتها ، وأن علمًا جديدًا يجب أن ينشأ ليقوم بهذه المهمة ، وهو العلم الذى أُطلق عليه - الأنثروبولوجى Anthropology ، الذى عرّفته - مارجريت ميد M. Mead (١٩٠١ - ١٩٧٩) بأنه العلم الذى يصف الخصائص الإنسانية والبيلوجية والثقافية للبشر عبر الزمان وفى كل مكان ، وبحث الإدراك العقلى لهم وإبتكاراتهم ومعتقداتهم وفنونهم ، ثم علوم - الأثنولوجى والأثنوميوزيكولوجى - أى علم دراسة إبداع الإنسان الموسيقى . (٢)

٣ - الاعتراف بأن الحياة الحديثة المادية تهدد الموروث الثقافى والفنى والروحى ، وهو ما يدعو إلى ضرورة الحفاظ على عنصر الاستمرار فى حيوية التراث الإنسانى ، وأن المجتمعات الشعبية خاصة فى المدن قابلة للتأثر والتفاعل بالثقافات الحديثة ، ولها قابلية كبيرة لسرعة التغير لقربها من وسائل التثقيف والتنوير ، بشكل قد يؤدى إلى تناسيه واندثاره ، أما المجتمعات الريفية والبدوية فى كل مكان فقد ظلت حتى الآن تزدهر ببعض الأنواع من الممارسات الشعبية على حين اندثرت نوعيات أخرى ،

---

(١) مرجع رقم (١٣) ص ٣٤٣ - سمحه الخولى - القومية فى الموسيقى - عالم المعرفة .

(٢) مرجع رقم (١٠) ص ١٣ الانثروبولوچى عالم المعرفة - حسين فهمى - الكويت .

وهو ما يُنذر بأن عصر التكنولوجيا الآلى سيقضى على التقاليد والعادات العريقة ، ويهدد النشاط الروحى الموروث للإنسان ، وهكذا خبت وربما انطفئت طرافة وبهجة الاستماع والاستمتاع الإبداع التلقائى ، وانقطعت الصلة بين الحاضر والماضى من روابط قد تقضى على فنون الشعوب بعد أن أصبحت فى طريقها للنسيان ، بعد طغيان الإنتاج الآلى على أسلوب الأداء فى كل نواحى الإبداع الشعبى الصناعى والتشكيلى والموسيقى بأنواعه .

٤ – أصبح المأثور الشعبى فى كل مكان بمختلف أشكاله وأنواعه القولية والتشكيلية والموسيقية مصدراً للإلهام والوحى الذى يمكن أن ينهل منه أعلام الفكر والفنون المثقفة ، وهو ما يبدو واضحًا فى أعمال كبار أدباء وموسيقيو القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، خاصة رواد المدرسة القومية الفنية كما سبق أن أوضحنا .

وينقسم تاريخ علم الفلكلور أو المأثورات الشعبية كما أوضحه المرحوم الأستاذ/ رشدى صالح ، إلى ثلاثة مراحل هى : [1]

أولا – مرحلة الريادة :

كان الحديث عن التقاليد والمعتقدات الدارجة والفنون الشعبية والتراث القديم ، يأتى ذكره واستلهامه فى تلك المرحلة منذ بدأ التأريخ والتدوين والكتابة ، وحتى القرن التاسع عشر على النحو التالى :

١ – كتب اللغة والقصص والأعمال الأدبية والتقاويم وكتب التاريخ ، وقد يرد ذكرها على هامش العلوم الإنسانية الأخرى ، ولم يرد فى حينه أنها ستُصبح موضوعًا جديداً وعلمًا متميزًا فى حد ذاته فيما بعد .

٢ – وضع المؤرخون والرحالة كتبًا عن حياة الفراعنة والإغريق والرومان ثم العرب ، تتناول أساليب حياتهم ومعتقداتهم ومأثوراتهم ، فى سياق الحديث عن تاريخ الحضارات القديمة والحضارة العربية والشرقية والأجناس البشرية بشكل عام .

٣ – جمع بعض الأدباء ورجال الدين مجموعات من الأحاديث والأمثال والنوادر والأقوال والأغانى الدارجة والشعبية الشائعة بين العامة ، فكانت بمثابة مراجع هامة من الموروثات الشعبية ، لها أهميتها الكبرى للمقارنة بينها وبين العناصر المماثلة الجارية المعاصرة ، وهم لا يدرون أنهم بذلك يضعون الأسس الأولى للون جديد من العلوم الإنسانية الهامة .

---

(١) مرجع رقم (٣) ص ٩ – رشدى صالح – الفنون الشعبية – المكتبة الثقافية – ٣٤ ص ٦

٤ – فى حقل الموسيقى الأوروبية ومنذ القرن الثانى عشر ، كان هناك فارقًا واضحًا بين الموسيقى الدينية الكنسية التى تعتمد على أسس علمية ونظرية مدروسة وبين الموسيقى الشعبيــة العامــة التى كانت تُعتَبر من الناحية الفنية ذات مستوى أدنى لا ينظر إليها بعين الاعتبار ، ولكن مع بداية القرن الرابع عشر خَفَّت سيطرة الكنيسة على أمور الحياة المختلفة ، واتجهت الفنون إلى إظهار حقائق الحياة ومعايشتها ، علاوة على بداية نهضة موسيقية دنيوية شعبية على أيدى جماعات التروبادور والتروفير من الشعراء الموسيقيين الجَوَّالين ، [1] وظهور قوالب موسيقية شعبية مونوفونيه تتسم بالحيوية والحركة والدفء فى مقابل الموسيقى الكنسية البطيئة الوقورة المُملَّة ، لذا وقفت الموسيقى الشعبية وموسيقى العامة نِدًا أمام الموسيقى الكنسية التى اقتصر دورها على الشعائر الدينية فقط .

لذلك حاول رجال الكنيسة استلهام تلك الروح الجديدة والإيقاعات والصيغ فى أعمالهم ، ليمتد الأمر لتُصبح كذلك نبعًا يستلهم منه المؤلفون الموسيقيون لأعمالهم الجادة والرفيعة ، وهو ما بدا واضحًا فى مؤلفات (فرانشسكو لانديني ١٣٢٥ – ١٣٩٧) فى إيطاليا (فيليب دى فترى ، جيوم دى ماشو ١٢٩٥ – ١٣٧٧) فى فرنسا ، (جون دنستابل Dunstable ١٣٧٠ – ١٤٥٣) الإنجليزى فى أعماله الكورالية التى تقوم على ألحان شعبية اسكتلندية وإنجليزية خُماسية الطابع ، [2] وغيرهم من الرواد الذين استلهموا ألحانًا شعبية ومقومات موسيقية شعبية لأعمالهم الرفيعة ، ولم يدركوا بذلك أنهم يضعون أسسًا جديدة لأسلوب قومى يظهر بعد ذلك ، وتنشأ المدارس الموسيقية القومية المختلفة ، لكل منها طابع وشخصية متميزة فى التناول والتعامل مع المادة الموسيقية الشعبية والتراثية الأصل .

ثانيا – مرحلة النشوء :

استغرقت هذه المرحلة معظم القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين ، ليُصبح الفلكلور والمأثور الشعبى علم ومنهج فنى وأدبى واجتماعى إنسانى ، ويعتبر (ويلهيلم جريم Grimm) (١٧٨٦ – ١٨٥٩) اللغوى والأديب الألمانى أحد مؤسسى علم الفلكلور ، حيث جمع مع أخيه (جاكوب ١٧٨٥ – ١٨٦٣) الأمثال والأقوال المأثورة والسائدة ، والخرافات والأساطير الألمانية .

---

(١) انظر قائمة المصطلحات .

(٢) مرجع رقم (٤٨) ص ١٤٣ ، الخماسية ، أنظر المصطلحات .

وقد أثارت جهودهم حماس غيرهم من العلماء فى ألمانيا أولا ثم فى روسيا وانجلترا وفرنسا بعد ذلك ، حيث ركَّزوا اهتماماتهم ودراساتهم فى اللغات العامية والشعر والحكايات والمعتقدات والعادات والتقاليد الشعبية التى يتداولها العامة من الناس ، تحت مُسمَّى الدراسات الإنسانية والاجتماعية ، حتى جاء (وليام جون تومز الإنجليزى عام ١٨٤٦ ليدعو إلى استخدام مصطلح (فلكلور) ليدلل به على المأثورات الشعبية القديمة والحرف والعادات والأقوال والفنون الموروثة .

وقد أورَدَ هذا المصطلح عرضًا فى رسالته بمقال له فى مجلة إنجليزية ، وهو يأمل أن يفعلوا فى بلاده إنجلترا مثلما فعل – ويلهيلم جريم – فى ألمانيا ، حيث الاهتمام بمأثورات الأجداد ، ثم هُجرت الكلمة لفترة لتصبح متداولة بعد ذلك فى كل أوروبا ، ولا يبقى إلا أن يَعترف العلماءُ والهيئات الرسمية والدولية والجامعات بهذا العلم .

ثالثا – مرحلة الاعتراف :

كان أول اعتراف بعلم الفلكلور عام ١٨٨٨ ، حين بادرت جامعة هلسنكى إلى وضعه ضمن خطة المنهج الدراسى بكليات الآداب والعلوم الإنسانية ، ثم تبعته الجامعات الأوروبية الأخرى ، وبدأت معظم الدول – المتحضرة تحتفى بمأثوراتها الشعبية ، وقامت المعاهد والمتاحف والهيئات الخاصة بجمع هذا التراث وحفظه ودراسته وتحليله .

فى عام ١٩٢٧ تم عقد أول مؤتمر علمى دولى وإنشاء جمعية للفنون الشعبية برعاية – المعهد الدولى للتعاون الثقافى ، ثم انضمت إلى المجلس الدولى للعلوم الإنسانية التابع للأمم المتحدة ، وفى عام ١٩٤٩ كان اجتماع تحت رعاية المنظمة الدولية للثقافة (اليونسكو) لدراسة الوسائل الكفيلة بالحفاظ على التراث والمأثورات الشعبية فى كل مكان بالعالم . [١]

على مستوى العالم العربى :

كانت هناك كذلك مرحلتين متميزتين فى حقل التراث الشعبى وعلم المأثورات الشعبية ، الأولى هى مرحلة الريادة والجهود الذاتية التى ساهمت فى هذا الميدان ، والثانية مرحلة بداية الجهود العلمية الحديثة على المستوى الرسمى والشعبى :

المرحلة الأولى – وهى تمتد من مطلع ازدهار الحضارة العربية إلى النصف الثانى من القرن العشرين ، وفى تلك الفترة حفلت كتب المؤرخين والأدباء والرحالة وعلماء

---

(١) مرجع رقم (٣) ص ١٨

الفلك ... الخ ، بأبواب خاصة عن طبائع الأمم والشعوب التى خالطها العرب وذكرت تقاليدها وأسلوب معيشتها ، كما حفلت الرسائل والمخطوطات بالأزجال والأمثال والحكايات ، والتحدث عن فنون التمثيل وتطريز الملابس والموسيقى والغناء والمعازف ، والزخرفة والعمارة والحرف الشعبية التقليدية ، والقصص من السير الشعبية والملاحم مثل سيرة عنترة والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن والسيرة الهلالية ... الخ ، وكلها حافلة بإشارات وشواهد من الحياة الشعبية ، رصدت المأثورات الشعبية عن غير قصد ، إلى جانب ما سبق منها فى كتب التاريخ والأدب ، وكانت البداية لانتشار تلك الأعمال الفنية الشعبية وذيوعها شفاهية بين العامة والطبقات الشعبية .

ويعتبر - ابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) رائداً فى هذا المجال بما كتبه فى رسائله وكتبه التى صارت فيما بعد من أهم كتب التاريخ ، وأسس نظريات علم الاجتماع فى التراث العربى [(١)] ، حين دعى فى مقدمته إلى التنبه لخطر اللهجات الدارجة والدخيلة على اللغة العربية الأم ، وإلى ضرورة دراسة فنون القصائد والأزجال والأمثال الشعبية والمواليا ، [(٢)] فى دراساته لخصائص القومية والأسس النفسية والاجتماعية لطبائع الجماعات والشعوب ، وهى موضوعات لم يُلتَفت إليها إلا مؤخراً .

ومن أهم أمهات الكتب العربية التى تطرقت إلى ما ذكر ما يلى :

١ - (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) محمد بن أحمد بن اياس .

٢ - (المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار) تقى الدين المقريزى .

٣ - (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار) عبد الرحمن الجبرتى .

٤ - (قلائد المفاخر فى غريب عوائد الأوائل والأواخر) وهو كتاب فرنسى الأصل ترجمه إلى العربية رفاعة الطهطاوى عام ١٢٤٥ هـ .

وهذه الكتب بها شواهد للحياة العامة والطبائع والعادات والسلوك الشعبى العربى والأجنبى فى الأعياد والاحتفالات ، وفيها ما يُفيد دراسة الفنون والحرف والصناعات الشعبية والأزياء والعمارة والقصص الشعبى والأمثال .... الخ .

---

(١) هو عبد الرحمن بن خلدون العالم والفيلسوف الاجتماعى التونسى الأصل .

(٢) المواليا ، انظر المصطلحات .

وهناك أيضًا كتب العلامة أحمد تيمور ، مثل :

١ - (الكنايات العامية والأمثال الشعبية) .

٢ - (خيال الظل واللعب والتماثيل المُصوَّرة عند العرب) .

وأيضًا (قاموس العادات والتقاليد المصرية) . لـ د/ أحمد أمين ، وفيه لم يكن مهتمًا تمامًا بدراسة اللهجات الدارجة والفن الشعبى ، قدر اهتمامه بجمع المادة نفسها وتصنيفها دون استخلاص نظريات ونتائج أو تحليل علمى دقيق لمحتوى المادة المجموعة .[1]

المرحلة الثانية - وفى هذه المرحلة كان الاعتراف العلمى والميلاد الحقيقى لعلم المأثورات الشعبية العربية ، وكانت الرسائل والكتب الجامعية العلمية والكتب والدراسات التى صدرت خارج الجامعات للأساتذة/ سهير القلماوى ، عبد العزيز الأهوانى ، عبد الحميد يونس ، محمد الجوهرى ، رشدى صالح ، صفوت كمال ، نبيلة إبراهيم ، أحمد مرسى ، علياء شكرى ، سعد الخادم وغيرهم على سبيل المثال لا الحصر فى مصر ، أما من الدول العربية :

صلاح الدين المدنى .... من البحرين .

خالد القاسمى ، نزار غانم .... من الإمارات العربية المتحدة .

على العنو .... من السودان .

نزار الأسود .... من سوريا .

عوض سعود عوض .... من فلسطين .

عثمان الكعاك ، الناصر البقلوطى .... من تونس .

عبد العزيز بن عبد الجليل ، إدريس بن جلون ،
محمد الفاسى .... من المغرب

على المصراتى ، عمر بلعيد المزوغى .... من ليبيا .

مناحى ضوى ، عبد القادر الحلوانى .... من السعودية .

يوسف اليوخى ، بزة الباطنى .... من الكويت .

صبحى أنور رشيد ، حسين قدورى ، عبد الله جعفر ،
شهر زاد حسن ، عبد الوهاب بلال ، باسم حمودى ، وغيرهم .... من العراق .

---

(١) مرجع رقم (٣) ص ٢٠ - رشدى صالح - الفنون الشعبية - المكتبة الثقافية - ٣٤

ولهم جميعًا دراسات ومقالات وكتب عديدة لها أهميتها الكبيرة فى تاريخ علم المأثورات الشعبية والدراسات الأنثروبولوجية العربية ، إيمانًا بأن وحدة المأثورات العربية تنبع من وحدة التاريخ والأرض ، ووحدة الدين والتقاليد والعادات والمكوِّنات للشخصية العربية الأصيلة ، التى تُبرِز فى مجملها عناصر أصالة ثقافة وقيم الأمة العربية مجتمعة ، وبأنه من الضرورى على المستوى القومى رعاية ودعم الدراسات التى تدور فى هذا الاتجاه ، خاصة بعد أن أصبح فى معظم الدول العربية نخبة ممتازة من الباحثين والدارسين وجامعى الفلكلور والمأثور الشعبى ، القادرين على تسجيلها وتصنيفها ودراستها سواء كانت حكايات أو أشعار شعبية ، وأمثال وتقاليد وعادات وأزياء وصناعات شعبية تقليدية ، إلى جانب ما يتداول من الأغانى والإيقاعات والرقصات والملاحم الغنائية والمواويل الشعبية ...... الخ ، ولا يبقى سوى دعمهم ومساندتهم ماديًا وأدبيًا ، على المستوى الشعبى والرسمى والحكومى بل والدولى أيضًا ، على قدر المستطاع قبل فوات الأوان .

وكانت الكتب والدراسات الهامة التى أعدها الأساتذة الرواد السابق ذكرهم فى المجلات والدوريات والإصدارات الأدبية والتخصصية فى العالم العربى ، والتى واكبت الحركة القومية لتقدم العلوم الاجتماعية العربية ، هى دراسات شملت كل أوجه النشاط الأدبية والفنية الشعبية ، ودراسة التراث والمأثورات الشعبية بنوعياتها المختلفة ، قد تم نشرها فى دوريات وإصدارات كان لها الفضل والدور الهام فى التعريف بتلك العلوم وأهميتها ، والمساهمة فى بلورة حركة التثقيف والتنوير على مستوى العالم العربى ، وإلقاء الضوء على جهود أبناء الأمة العربية فى هذا المجال ، ومن هذه الدوريات والإصدارات الرفيعة المستوى فنيًا وفكريًا وتثقيفيًا ما يلى :

١ – مجلة الفنون الشعبية ، مجلة الثقافة ومجلة الهلال ،
مجلة المجلة ، مجلة إبداع .... القاهرية .

٢ – عالم المعرفة ، عالم الفكر ، مجلة العربى .... الكويت .

٣ – المأثورات الشعبية .... القطرية .

٤ – مجلة الفيصل .... السعودية .

٥ – التراث الشعبى .... العراقية .

هـذا إلى جـانب إنشـاء العديـد من المؤسسات والأجهـزة التخصصية والرسمية فى عـالم الثقافـة والفنـون الشعبيـة ، ومنهـا فى بعض الدول العربية على سبيل المثال لا الحصر :

١ – مركز الفنون الشعبية .... وزارة الثقافة – مصر .

٢ – المعهد العالى للفنون الشعبية .... أكاديمية الفنون – مصر .

٣ – مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى .. الدوحة – قطر .

٤ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب .... دولة الكويت .

٥ – المجمع العربى للموسيقى العربية التابع للجامعة العربية .

٦ – مركز عُمان للموسيقى التقليدية .... وزارة الإعلام – مسقط – عمان .

٧ – المركز الفلكلورى العراقى .... وزارة الثقافة والإعلام – العراق .

وغيرها فى الدول العربية الأخرى .

وكلها جهود جليلة جديرة بالتقدير تميزت بالروح العلمية ، تهدف إلى الحفاظ على المقومات الحضارية وكنوز التراث العربى ، حتى لا يُترك الأمر لبأس الحياة الحديثة المعاصرة المادية ، وحتى لا تنقطع الصلة بين الماضى بأصالته والحاضر بحقيقته وماديته الهادرة الآلية ، وحتى لا تنفصل الأجيال الحاضرة والمستقبلة عن تراثهم ومأثوراتهم وعاداتهم وتقاليد أجدادهم العريقة ، وخصائصهم القومية وهويتهم العربية التليدة .

الباب الثانى

المأثورات الشعبية الغنائية

الفصل الأول

الأغنية ...... أنواعها

تُشكِّل الأغنية بنوعياتها المختلفة عنصرًا هامًا وأساسيًا ولونًا خاصًا ، له أهميته الكبرى بين إبداعات وممارسات الإنسان العربى الفنية والموسيقية ، ولها دور أكثر شمولاً من الموسيقى الآلية التى تؤديها الآلات فقط ، لذلك تُعتبر الأغنية والأهزوجة أى الكلمة المغناة أهم الإبداعات الشعبية بوجه عام فى كل الدول العربية ، وأوثقها ارتباطًا بالوجدان الجمعى وبالمناسبات والاحتفاليات الاجتماعية العامة والخاصة ، مواكبة حياة الإنسان منذ المولد حتى الممات مارة بدورة حياته كاملة ، مشاركة له فى كل المناسبات ولها دورها وتواجدها وحيويتها الدائمة فى كل زمان ومكان وتحت كل الظروف ، وهو ما ساعد على انتشار تلك الأغنيات وازدهارها بين كل فئات الشعب ، كُل فيما يخصه ويخدم الوظيفة التى خلقت من أجلها الأغنيات ، لتتردد أو لتؤدى عند الحاجة الاجتماعية والنفسية والوجدانية والوظيفية لها .

والأغنية بذلك إبداع مشترك بين كل الشعوب مهما اختلفت مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، سواء المتخلفة والبدائية نوعًا أو النامية أو التى وصلت إلى وسط أو قمة التطور الحضارى المعاصر (إن جازت تسميتها أو تصنيفها على هذا النحو) .

وتصنَّف الأغنيات إلى عدة نوعيات كما يلى :

١ - الأغانى الحديثة الإعلامية اليومية .

٢ - الأغانى الدارجة الشعبية والشائعة .

٣ - الأغانى التراثية المأثورة .

فى هذه الدراسة – سنُعنَى فقط بالأغنية القديمة المأثورة التراثية ، أو ما تسمى بالأغنية الفلكلورية Folk Song ، والتى نُفضِّل أن نُطلق عليها (الأغنية المأثورة) تفريقًا لها عن الأغنية الشعبية أو الدارجة أو الشائعة الإعلامية المعاصرة .(*)

وكان من الشائع فى الدول العربية جميعها إطلاق اصطلاح أو اسم (الأغنية أو الموسيقى الشعبية) بمفهومها العام الواسع غير المحدد ، ومنها الأغانى التى ترتبط بالشعب بشكل عام ، والتى تنتشر بين الطبقات الشعبية والعامة من ذوى الثقافات المتوسطة والبسيطة أو الأدنى ثقافة ، وكذلك بين العامة من قاطنى الأحياء الشعبية بالمدن والحضر ، وهى أيضًا الأغنية الشائعة بين الفلاحين والعمال والبدو فى الصحارى ، وبين الصيادين وعمال البحر .... الخ ، إلى جانب الأغنيات التى تدور فى جو وروح وطابع شعبى ، أو حول موضوع يخص هذه الطبقات حتى وإن كان لها مؤلف وملحن ومؤدى من المحترفين والدارسين والمثقفين .

ولكن هناك اختلافات بينة واضحة بين النوعيات الثلاث :

١ – الأغنية الإعلامية المُثقَّفة .

٢ – الأغنية الشعبية الدارجة .

٣ – الأغنية المأثورة .

وكان لذلك لزامًا توضيح حدود وخصائص كل نوعية منها ، تجاوزًا لمرحلة الاجتهاد أو التصور الشخصى خاصة بين بعض الكتاب غير المتخصصين ومُعدِّى ومقدمى البرامج فى أجهزة الإعلام والقائمين على البرامج الغنائية ، دون الاستناد إلى الأسس العلمية المتخصصة التى استقرت فى معظم أنحاء العالم خاصة بين المدارس العلمية المتخصصة فى علم الفلكلور وعلوم الموسيقى Musicology ، التى تَعتمد فى تبويبها وتصنيفها لنوعيات الأغانى على وجهة النظر الموسيقية والتحليل الموسيقى وأساليب البحث التطبيقى والمقارن ، دون الاعتماد على النص اللغوى ومعانيه وموضوعه الشعبى من عدمه ، حيث يكون الكشف عن أسلوب البناء والتركيب اللحنى والمقامى والإيقاعى والحركة اللحنية وطابع وأسلوب الأداء ، هى العوامل الأساسية فى تحديد مواصفات وخصائص وسمات الأغنية ، ثم تحديد لونها ونوعيتها .

(*) Folk Song مصطلح مأخوذ عن الأصل الألمانى Volkslied .

أولا - الأغنية الإعلامية والمثقفة :

هى الأغنية التى كتبها شعراً أو زجلاً ، ولحنها ويغنيها فنانون محترفون لا ينتسبون إلى الطبقات الشعبية ولا ينتمون إليها ، ولكنها أغان ذات نص رفيع المستوي فنيًا ، كُتبت خاصة كإنتاج إذاعى وتلفزيونى ، أو أُعد للسينما أو لسوق الكاسيت ، وفيها يُحَاول منتجوها استخدام جميع الوسائل الفنية والتكنيكية والحرفية المبهرة لتنتشر بسرعة بين الشباب والعمال والطبقات المتوسطة ، على نحو أكثر إبهاراً ، جريًا وراء المكاسب المادية بالدرجة الأولى كهدف أساسى وليس من أجل القيمة الفنية والتعبيرية فى حد ذاتها .

وهذه الأغانى تنتشر فى الحدود الجغرافية للدولة أو فى محيط الدول العربية فقط ولا تتخطاها ، لمدة محدودة تنتهى عادة بالنسيان بعد فترة قد تطول أو تقصر قليلاً وفق عوامل عديدة ، ولكنها سرعان ما تنطفىء مثل أى موضة مستحدثة لأنها تخلو من عناصر الأصالة الشعبية التى تجعلها تذوب بين الطبقات الشعبية ، فهى تخبو بعد فترة لأنها تفتقر إلى القدرة على أن تظل محفورة فى ذاكرة الناس لِتُخلى الميدان مكانها لأغنية أخرى جديدة على منوالها ولفترة معينة أيضًا وهكذا .

وقد لوحظ على مدى ربع القرن الفائت ومنذ بداية السبعينيات أنه لا توجد أغنيات من تلك النوعية التى ترتبط بمبدع ومؤدى واحد يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة ، استطاعت أن تظل صامدة وحَيَّة طوال تلك المدة تعيش فى وجدان أبناء الشعب حتى اليوم ، ويرجع السبب بالطبع لافتقارها إلى عناصر الأصالة والقبول الشعبى الجارف ، مع حداثة أسلوب وطريقة الصياغة الفنية تأليفًا وتلحينًا وأداءًا لأفراد بهرتهم وسائل وآلات مستحدثة ، وغلبت عليها ميكانيكية إبداعية بعيدة عن الحس والروح والوجدان الجمعى الشعبى ، لذلك ترتبط شعبيتها بفترة ذيوعها وبريقها وتواجدها فى الساحة لمدة محدودة ، لا تلبث أن تختفى إعلاميًا وشعبيًا وبذلك لم ولن تصبح مأثوراً أو تراثًا ولو بعد حين رغم أنها دارجة وشعبية الموضوع والتناول أحيانًا .

كما توجد من تلك النوعية أيضًا أغنيات رفيعة المستوى فنية ، تبدعها شخصيات متخصصة مثقفة فنيًا وحرفيًا شعراً ولحنًا وأداءًا ، وهى أغنيات للخاصة يؤديها مغن محترف متميز ، لذلك ترتبط بطبقة متميزة من (السميعة) وبفئة متميزة أيضًا .

ويجب التنويه إلى أن تلك النوعية تندرج تحتها كذلك الأغنيات الجيدة المحترفة لفنانين من النوعية السابق ذكرها ، حتى وأن كانت تحمل الطابع الشعبى أو لها

مضمون يدور فى إطار يتصف بالشعبية ، أو تحمل بين طياتها ما يُعرف بالخصائص العامة للأغنية الشعبية ، إلا أن الملاحظ أحيانًا أن تذوب الأغنية فى القاعدة الشعبية العريضة لتنتقل إلى محيط أوسع ، وقد يُنسى المؤلف والملحن ، وتبقى الأغنية مرتبطة بالناس محفورة فى ذاكرتهم ، وهنا تنتقل من فئة إلى أخرى أكثر شيوعًا مثل ألحان / (سيد درويش) التى تتردد الآن بين العامة كمأثور شعبى صميم ولا يعلمون شيئًا عن مبدعه الأصلى ، وهذه النوعية لها مواصفات وشروط خاصة تؤهلها للانتقال من نوعية إلى أخرى أكثر شيوعًا وذيوعًا وشعبية مع مرور الوقت .

٢ - الأغنية الشعبية Popular Song :

مما سبق يتضح أن مفهوم (الأغنية الشعبية) المنتشر الآن بلا تحديد واضح ، يُعبِّر عن كل أشكال وأنواع الممارسة والإبداع الموسيقى والغنائى الذى يحمل الطابع الشعبى أو المنتشر بين العامة والطبقات الاجتماعية الشعبية ، أو تلك الأغنيات التى يؤديها فنانون محترفون نابعون وينتمون إليها ويُمثِّل الفن مصدر رزق لهم ، كما قد تُطلق أيضًا على الأغانى التى ألفها ولحنها وأداها فنانون محترفون ليسوا من الشعبيين ولا ينتمون إليهم ، ولكنهم ينتجون أغان ذات نص يدور حول موضوع يتصف بالشعبية ، أو لحنت وصيغت بشكل يحمل الخصائص الموسيقية العامة للأغانى الشعبية ببساطتها وسلاستها وعذوبتها ، وبذلك فهناك خلط شديد بين كل تلك الأشكال من الإبداع الموسيقى الغنائى .

أما التعريف الدقيق الذى نراه للأغنية الشعبية التى يطلق عليها عالميًا بـ Popular Song وترجمته الصحيحة ، هو الأغنية الدارجة المنتشرة شعبيًا ، وليست الأغنية المأثورة الموروثة بخصائصها القديمة وتميزها بالإبداع الجماعى الشعبى وهو ما يعرف به الفلكلور الغنائى ، وعليه فالأغنية الشعبية Popular Song هى :

(الأغنية التى كتبها ولحنها ويؤديها مغن شعبى حقيقى محترف ينتمى إلى الوسط الشعبى وينتسب إليه) .

وفى هذه النوعية يعتمد الفنان الشعبى على موهبته الفطرية وعلى إمكانياته الصوتية والفنية ومقدرته على الارتجال والتلوين ، وهو حريص كل الحرص على امتلاك مشاعر مستمعيه وكسب المزيد من الشهرة بين الأوساط الشعبية ، ليدعى دائمًا لإحياء الحفلات والسهرات الشعبية من أفراح ومناسبات اجتماعية ودينية واحتفالية ، وهو يملك ناصية المواد الفنية المطلوبة والمحبوبة لديهم من أغان ومواويل وطقاطيق وقصص

وملاحم وسير شعبية ، إلى جانب القصائد والموشحات الدينية ، ولديه القدرة الفائقة على الارتجال والتصرف بما يرضى الجماهير ، ويعرف تمامًا ما يعنيهم وما هو مرغوب لديهم بما يحقق له المزيد من الشهرة والتفوق على أقرانه فى هذا المجال .

وتلك النوعية ترتبط بأسلوب معين للأداء يتميز بالأصالة والصدق ، وأصالته تنبع من بساطتها وتلقائيتها التى تستهوى جماهير الأوساط الشعبية وتُعبِّر عنها وعن آمالها وأحلامها ، وكل فرع منها له طابعه وخصائصه التى لا يمكن الخروج عليها إلا بما تفرضه النصوص المعدة أو المرتجلة التلقائية الإلقائية الطابع عادة ، وتبعًا للمؤدى وشخصيته وحنكته الفنية وخبرته وإمكانياته وقدراته الإبداعية والصوتية التى قد تؤهله لنوع واحد أو أكثر دون غيره من النوعيات التى سبق بيانها ، فهناك المتخصص فى المواويل ، والمتخصص فى القصص الشعبى والسير ، وآخر للقصائد والتواشيح الدينية الخ .

وبالطبع فإن تلك النوعية من الألوان الغنائية الشعبية لا يمكن اعتبارها كلها تراثًا أو مأثورات شعبية موروثة ، سوى فى الأسلوب والشكل والإطار العام لكل نوعية ، فالموال مثلاً : لون مميز من الشعر الشعبى له أسلوب معين فى الصياغة الموسيقية والأداء الغنائى ، وله وظيفة اجتماعية محددة وطابع فنى متميز ، وهو فى هذه الحالة يمكن اعتباره لونًا موروثًا حقيقيًا وأثرًا شعبيًا ، أما إذا كانت نصوصه مؤلفة خصيصًا للمؤدى المحترف أو مرتجلة بشكل خاص يعتمد على الموهبة الخاصة والإمكانيات الصوتية والإبداعية للمؤدى التى اكتسبها بموهبته وخبرته الذاتية التى نمت معه منذ أن بدأ يحترف هذا اللون من الغناء الشعبى ، وفيها يحاول دائمًا الاستفادة من خبراته وتحسين مادته وكفاءته وأسلوبه فى الأداء ، وقد يستعين بالمؤلفين والملحنين المحترفين ، وقد يتلقى بعض التدريبات من أجل تحسين قدراته على يد بعض المتخصصين جريًا وراء المزيد من الشهرة والكسب المادى .

لذلك فإن صفة الاحتراف وحرص المؤدى على اكتساب خبرات فنية جديدة وحديثة ، تحجب عن هذا اللون أهم الخواص التى يتميز بها الفلكلور أو المأثور الشعبى ، وهى ألا يكون المبدع والمؤدى اللذان يمثلان طرفًا واحدًا فى هذه الحالة محترفًا ، وهنا يُعَدّ – الموال – لونًا غنائيًا شعبيًا فقط ، ولا يمكن أن يكون من ثَم – فلكلورًا – وتراثًا إلا إذا كان النص وطابع الأداء قديمًا جدًا وموروثًا مأثورًا .

أما الأغنيات التى يقدمها لنا هؤلاء الفنانون الشعبيون ، ويكون اللحن فيها عادة من إبداع المغنى (أو المغنية) نفسه ، ويرتبط به وبأسلوبه ولونه الخاص به وطريقته المميزة فى الأداء ، وهى أغنيات يمكن أن نُطلق عليها ببساطة - أغنية شعبية - لارتباطها كما أسلفنا بمادة شعبية حقيقية ومؤد معين بأسلوب وروح وطابع شعبى قومى .

٣ - الأغنية المأثورة (الفلكلورية) :

الأغنية المأثورة هى الأغنية ذات النص واللحن وأسلوب الأداء المتوارث القديم نوعًا ، والتى تحددها المواصفات التالية :

١ - هى الأغنية التى انتقلت شفاهة عبر الذاكرة الشعبية دون الحاجة إلى تدوين أو تسجيل آلى .

٢ - وهى الأغنية التى لا ترتبط بمؤد معين ، فهى مجهولة الأصل والمؤلف والملحن ، ويؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى ذلك وفى المناسبة الخاصة التى تتردد فيها تلقائيًا ، لارتباطها بوظائف اجتماعية محددة .

٣ - هى الأغنية التى لا يعرف لها مؤلف ولا ملحن معروف ، بل ساهم الجميع فى تأليفها وتعديل نصوصها وألحانها على مدى سنين طويلة ، حتى وصلتنا على النحو الذى نعرفها به حاليًا ، وربما تتعدل أيضًا فيما بعد وينبثق عنها شكلاً ولحنًا أو نصًا جديدًا ، فالكل يساهم بكلمة أو جزء من اللحن أو بتعديل أو حذف أو إضافة ، أو ربما استحداث نص جديد لها يواكب الحاجة أو الحالة أو المناسبة التى يراد التعبير عنها ، وربما بلحن جديد أيضًا يقوم على النص نفسه أو على تعديل له ، حتى أنه قد يتشعب اللحن الواحد الأصلى إلى عدة ألحان أو أشكال جديدة لتلائم الحاجات والظروف والمناسبات المعاصرة .

٤ - والأغنية المأثورة هى الأغنية الحَيَّة المتداولة المتجددة فى الاستخدام الشعبى اليومى ، وفى الإطار العام والطابع الشعبى للمنطقة التى ينتشر فيها اللحن ، وكما يرى البعض أنها ليست بالضرورة الأغنية التى خلقها الشعب ولكنها التى لها وظيفة اجتماعية دائمة .

٥ - وهى الأغنية التى أبدعها الشعب ، وليست الأغنية التى تدور فى جو وإطار موضوع شعبى .

٦ – وهذه الأغنية قد لا يقتصر وجودها وتواجدها بين جيل معين أو منطقة محددة فى دولة أو قطر معين ، فقد تنتشر فى زمام عدة دول أو أقطار متجاورة تربطها روابط الجنس والأصل واللغة والدين الواحد ، ولا تحدها حواجز أو موانع جغرافية أو سياسية تمنع الانتقال أو الاتصال أو التواصل بين البشر خاصة فى القوميات والمجتمعات الواحدة المتجانسة . (*)

وبينما يرتبط النوعين الأول والثانى من الأغنيات – السابق الإشارة إليهما – بوظيفة واحدة أساسية هى الترفيه والتسلية ، وأحيانًا التوجيه الاجتماعى الذى يُوضع فى قالب ترفيهى ، نجد أن النوع الأخير وهو الأغانى المأثورة – يرتبط بالإنسان وحاجاته مباشرة ، يواكبه من المهد إلى اللحد ، وهو يؤدى جماعيًا وبالصورة التى تحتمها وتفرضها الظروف والمناسبة أو طبقًا للطقوس المفروضة التى ترتبط بها مثل :

١ – أغانى الميلاد والسبوع والمهد وتهنين وترقيص الأطفال .

٢ – أغانى بمناسبة ختان الأطفال الذكور .

٣ – أغانى وألعاب الأطفال .

٤ – أغانى العمل بأنواعه الجماعية والفردية .

٥ – أغانى الصبا والشباب والحب والزواج والأفراح بمختلف خطواتها التى تواكب تقاليد وطقوس هذه المناسبة الهامة فى حياة البشر .

٦ – أغانى الأعياد والمناسبات الاحتفالية القومية والوطنية والدينية .

٧ – أغانى حنون الحجاج للذهاب والعودة من الأراضى المقدسة .

٨ – البكائيات والعديد والمراثى .

٩ – المواويل والقصص والملاحم والسير الشعبية المأثورة .

وهذه الأغنيات كما رأينا – تواكب حياة الإنسان من المهد إلى اللحد ، مشاركته فى أفراحه وأتراحه ، تخرج تلقائيًا عند الحاجة إليها دون طلب أو تجهيز أو إعداد أو تدريبات أو استدعاء لمحترف ، فالجميع هنا مشاركون سويًا إيجابيًا بالغناء أو الترديد

(*) مرجع رقم (٦) ص ١٠ – أحمد مرسى – الأغنية الشعبية – المكتبة الثقافية .

أو التصفيق والرقص أحيانًا ، والكل فى بوتقة واحدة انصهروا عاطفيًا ووجدانيًا فى ترابط اجتماعى لا يمكن تحقيقه بشكل أو وسيط آخر غير الأغنية كلمة ولحنًا وإيقاعًا ، والجميع هنا هم المبدعون والمؤدون والمشاركون والمتلقون والمستمتعون بحصيلة الإبداعات والخبرات والقيم الفنية والفكرية والاجتماعية التى أرسلها إليهم الأجداد والآباء عبر المئات وربما الآلاف من السنين ، آملين أن يبعثوا هم أيضًا هذه الأمانة محافظين عليها إلى الأحفاد والأجيال القادمة إن شاء الله .

وهذه النوعية من الأغنيات والموسيقى المصاحبة لها وموسيقى الرقصات – إن وجدت – تتسابق الآن دول العالم المتحضرة ، بعد أن سبقتها دول أخرى عديدة ، فى سرعة جمعها وتدوينها وتسجيلها وحفظها قبل الضياع والاندثار ، إدراكًا منها بأن متغيرات ومتطلبات وظروف الحياة الآلية والمادية المعاصرة الحديثة ، والتطور الحضارى والتمدين (إن جاز أن نعتبره كذلك) المتجدد دائمًا ، بما له من عوامل الهدم والتأثير المباشر الفعال على الإنسان المعاصر خاصة الطبقة الشعبية والعامة من الناس ، وأثرها العميق على أسلوب حياتهم وتقاليدهم وتصرفاتهم وسلوكهم الاجتماعى ، وكلها عوامل إيجابية تنطبع مباشرة على الفكر والإبداع الإنسانى بشكل مدمر لأخلاقياتهم وقيمهم ، وهى كذلك تعمل على إحباط وقتل منابع الإبداع الفنى والفكرى فيهم ، حين جعلتهم يعتمدون على الوسائل الآلية والمُصنَّعة والتكنولوجية ، التى يسرت لهم بوسائل الاتصال السريع والمباشر ومساندة أجهزة الإعلام والنشر ، الاطلاع اللحظى على إنتاج وفكر وإبداع الآخرين ، الذى قد يوجه خصيصًا إليهم بمخططات واستراتيجيات معينة لها أهدافها غير الشريفة ، لتجعل منهم مسخًا سلبيًا مُخَدَّرًا لا يفكر ولا يبدع لنفسه أو لغيره ، مَحْوًا لهويتهم وشخصيتهم القومية والثقافية والاجتماعية .

كما كان لوصول الترانزستور والكاسيت والتليفزيون إلى كل مكان وإلى متناول كل يد ، خطورة شديدة على الأوساط الشعبية التى تشكل الآن عنصر سلبيًا متلقيًا أكثر منه فاعلاً مُصدِّرًا لمخزونه الحضارى من التراث وأصبحوا يعتمدون كلية على الراديو والمسجلات فى تسليتهم وسمرهم صامتين ، مصابين بالكسل الفنى حتى عند الترفيه عن أنفسهم أثناء العمل أو الراحة ، إلى جانب استخدام تلك الأجهزة فى الأفراح والسهرات بدلاً من الغناء والمشاركة الفنية الجماعية ، ودون الاستعانة بأنصاف المحترفين أو الهواة من بينهم ، وهكذا كان للتحديث طغيانًا وأثرًا سلبيًا على القيم والعادات والتقاليد الإنسانية العريقة ، وتهاون الإنسان المعاصر فى الحفاظ على كنوز الأجداد ، بينما لم يقدم ما يساهم به فى إثراء الفكر والفن والثقافة المعاصرة أو المستقبلة .

ويجدر بنا الإشارة إلى أن الطبقات الشعبية فى المدن والحضر لها من القابلية والمرونة التى تجعلها شديدة التفاعل والتأثر بالثقافات الحديثة والأجنبية والغريبة عنها ، ولو من باب حب الاستطلاع والتعرف على الغير ، مع قابليتها لسرعة التغيير والالتصاق بوسائل التثقيف والتنوير مما يعرضها لسرعة تناسى وتجاهل أجزاء هامة من تراثها وتاريخها وخصائصها وعاداتها وتقاليدها وقيمها .

هذا فى نفس الوقت الذى ظلت فيه المجتمعات الريفية والبدوية إلى حد ما ، تزدهر فيها بعض النوعيات من الأغنيات المأثورة الفلكلورية ، بينما اندثرت تقريبًا بعض الأنواع الأخرى ، والبعض فى طريقه كذلك إلى النسيان من الشباب والصغار ، مع كل يوم يموت فيه أحد حفظة هذا التراث الذين يعدون ذاكرة الأمة التى تُقضَى تِباعًا دونما عوض عنها .

وستبقى أهمية وضرورة دراسة هذا التراث الحضارى وتحليله علميًا وحفظه ، بحثًا عن عناصر ومقومات الأصالة فيه ، ومنها يمكن استخلاص نتائج هامة يتم طرحها للاستفادة منها ، ومن واقع نتائج هذه الدراسات والتعرف على الخصائص والسمات العامة للموسيقى والأغنية المصرية والعربية يمكن إنتاج موسيقى وأغان من النوع الأول السابق الإشارة إليه ، ومن ثَم يمكن تحقيق أمنية التوصل إلى الشكل والإطار العام للأغنية المعاصرة والأصيلة فى نفس الوقت ، والتى تحمل فى طياتها الروح والطابع والأسلوب القومى الصحيح ، خاصة بعد أن أصبحت الأغنية اليوم بلا ملامح ولا هوية ، وأصبح ما يدور حولنا هو واقع غريب عنا ، وبعد أن سرت فى العالم العربى كله وخاصة فى مصر موضة وظاهرة الاستعانة بالآلات الموسيقية الأوروبية الأصل ، والتى لا تتفق مطلقًا مع أبسط خصائص الموسيقى العربية بعناصرها اللحنية والإيقاعية والفنية ، ولا تتناسب مع روح وطابع موسيقانا القومية ، هذا فى الوقت الذى تلهث فيه الموسيقى الأوروبية والمؤلفون والموسيقيون فى الغرب وراء الاستعانة بالآلات غير الأوروبية خاصة الشرقية ، وتقوم موسيقى القرن العشرين العالمية على أسس بنائية لحنية ومقامية وإيقاعية شرقية وعربية بما فيها من محاولات لإدخال المقامات ذات أرباع الدرجات أو المسافات الصغيرة المصطلح عليها بـ Microtone ، بينما نتمسح بأذيالهم وموضاتهم الرخيصة الفَجَّة ، والصخب والضجيج والخواء الفنى الذى يُصدِّرونه لنا .

أما النوع الثانى وهو الأغنية الشعبية الدارجة ، فهذه أيضًا يجب الاهتمام بها وجمعها وحفظها وتدوينها فى سجل للتاريخ وللمستقبل ، على اعتبار أنها تمثل اليوم قيمة ما فنية واجتماعية معاصرة ، بِحُلوها ومرّها وبما فيها من نماذج جيدة وأقل قيمة ورخيصة أيضًا ، لأنها تحمل صفات وخصائص موسيقية شعبية دارجة معاصرة ، وواقع لا يمكن إنكاره أو تجاهله ، ولكن ربما تتأصل من بينها ومع مرور الوقت بعض النماذج ، وقد تصبح يومًا ما مأثورًا شعبيًا بذاته كما هو ، أو بتعديل أو إضافة أو حذف أو إشتقاق بشكل ما ، والله سبحانه وتعالى أعلم .

الفصل الثانى

الأغنيات المأثورة ووظائفها الاجتماعية

مقدمة :

تُعدُّ الأغنية والموسيقى من المأثورات الشعبية (الفلكلورية) مقياسًا من مقاييس التحقق والتعرف على مدى تحضر وذوق وفكر ومقومات الإبداع لأى شعب من الشعوب ، لأنها صورة صادقة حقيقية ومباشرة من صور التعبير عن المشاعر والوجدان الشعبى الجماعى ، لما تتضمنه إلى جانب القيم الفنية والجمالية من قيم أدبية وتاريخية وتربوية واجتماعية وإنسانية ، يمكن بسهولة دراستها وتبينها وتتبع حلقات تطورها وتلونها عبر المراحل التاريخية المختلفة ، وبما تتأثر به من عوامل جغرافية وسياسية واقتصادية ، تجعلها فى حد ذاتها تأريخًا وكتابًا مفتوحًا عن حياة الشعوب .

وتحمل الأغنية بين نصوصها المرنة الحيَّة قيم الشعوب وكنوزها الثقافية والاجتماعية الموروثة من عادات وتقاليد وأسلوب حياة ، بما تحتويه من مقومات روحية وفكرية وفلسفية وتربوية ، يمكن من خلال دراستها رصد تجارب الشعوب العملية فى صنع الحياة والتاريخ ، واكتساب خبرات تأصلت ومرت عليها آلاف السنين ، ترسبت فى أعماقها طبقًا للظروف البيئية والتغييرات فى مجرى ومعطيات الزمن وأحداث التاريخ ، وما خطته من واقع ساهمت به فى حفر ملامح الشعوب فسيولوجيا ونفسيًا ، وما استطاعت به تلك الشعوب من صمود صلب أمام أهوال ومصاعب ومتطلبات العيش والتعايش والصراعات مع الطبيعة والآخرين والمخلوقات الأخرى على وجه الأرض ، وكانت أصالتهم من تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم الراسخة السديدة المُجرَّبة التى تجرى فى عروقهم مجرى الدم ، وهو ما كان له أكبر الأثر فى أسلوب مسايرتهم ومجاراتهم ومعايشتهم للحاضر فى أى زمان ومكان ، وتطلعاتهم لرسم مستقبل الأجيال التالية .

وتشكل العادات والتقاليد ظاهرة أساسية من مظاهر الحياة الإنسانية ، وتؤدى الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة فى حياة الشعوب البدائية والمتخلفة والنامية والمتقدمة منها على حد سواء ، لأنها تُعبِّر عن حاجاتهم الطبيعية الحيوية والتلقائية ،

وتصدر عنهم دون وعى أو قصد أو تأمل ، وممارستها وليدة اللحظة إشباعًا لضرورات اجتماعية تلقائية تربط العلاقات بين البشر فى الحاضر ، وتلقنهم تجارب وخبرات الماضى وتيسر لهم الطريق إلى المستقبل ، لينشأ الأفراد وأمامهم رصيد هائل من العادات الموروثة المضمونة التى تمثل قيمًا لا يمكن مخالفتها .

وهكذا تُتَوارث العادات والتقاليد وتمارس بكافة صورها على مر الزمان ، لتواجه المحاولات التى تُؤدى بها إلى التغيير أو التبديل أو التحريف ، فهى الدعائم التى يُبنَى عليها التراث والمأثور الشعبى ، لأنها فى الحقيقة عبارة عن الأفعال والممارسات والأساليب التى يزاولها الأفراد ، لتنظيم أنماط وأوجه التعبير عن أفكارهم وخواطرهم ومشاعرهم فى سبيل تحقيق الغايات والآمال فى الحياة الأفضل التى يسعون إليها ، وفى نفس الوقت يتجنبون منها ما يُسبب لهم ضررًا أو فشلاً أو قلقًا ، ويتمسكون بأفضلها وأقومها وأصلحها حياة ودينًا ودنيا ، لذلك فالعادات والتقاليد هى أقوى وأهم عوامل التنظيم والضبط فى العلاقات بين الأفراد من جانب ، وهى السلطة غير المُدوَّنة والمحفوظة فى صدر الشعوب ، تسيطر على أعمال وأفعال وأقوال وتصرفات الناس وتحكم دورة الحياة منذ الطفولة إلى الكهولة .

وقد امتدت دراسة العادات والتقاليد كأحد ميادين علم الفلكلور واعتبرها علماء - الأنثروبولوجيا شاملة كل ما يتصل بالثقافة الشعبية من أعراف سائدة وطقوس دينية ومأثورات وممارسات وعقائد دينية ودنيوية شعبية ، وتشمل أيضًا الأساطير والحكايات والخرافات والأمثال والأغانى والموسيقى والرقص الشعبى والأزياء والصناعات والحرف الشعبية ، ولكنها تظهر فى حينها وفى مناسبتها بحكم العادة دون إعداد أو تدبير مسبق . (*)

وكما لقن الفلاح ولده أفضل أوقات الزراعة والحصاد والمعارف الموروثة عن الصلة بين الظواهر الجوية والفلكية وبين عمله ، لقنه أيضًا دوره ومسئوليته العائلية والاجتماعية والرجولية فى الأفراح والأتراح بين أهله وجيرانه ، ولقنت الفلاحة ابنتها خبراتها ومهاراتها العملية فى شئون المنزل وشئونها الشخصية ، وأنشدت لها الأغانى وشاركتها فى احتفاليات القرية أو الحى ، وأسمعتها القصص والحكايات الشعبية والأمثال والأقوال الشعبية والهزيلة التى لا تتناسب مع التقاليد والقيم ، كانوا لهم صمام الأمان والمُحدُ لانجرافهم إلى المؤثرات الخارجية والمرجع الدائم لكل ما هو موروث من كنوز الأجَداد .

(*) مرجع رقم (٣٢) من ص ٦٦ - أ. د. محمد الجوهرى - علم الفلكلور - دار المعارف ١٩٨١ .

لهذا تُعتبَر الأغنيـة كتقليـد وعادة شعبية متداولة ومتواردة ، ووثيقة تاريخية وكنزًا لا يقدر بثمن حضـاريًا ، ولا يقاس بالقيم المادية بل بأثره الممتد والمتواصل فى حياة ووجدان البشر ، هذا إلى جانب ما تحمله الأغنية من قيم فنية وجمالية موسيقية من حيث التركيب والصياغة اللحنية والمقامية والإيقاعية ، ومن حيث معالجتها ومسايرتها للنصـوص من الناحية اللغـوية ، وكونها عاملاً هامًا فى مصاحبة الرقص والأنشطة الحركية الفنية بمختلف أنواعها ، ومصاحبتها للعمل الفردى والجماعى كمنظم ومنجز له على أتم صورة ممكنة ، وأثرها الذى لا يغفله أحد فى التسرية عن النفس التى تُعانى من مـشـقـة العمل والحياة بشكل عام ، ودورها كـأداة مـعبـرة عن آمـال وأحـاسـيس ومشاعر الناس ، والخوف من الحاضر والأمل فى مستقبل مشرق بهيج .

ولارتباط الأغنية بالحياة المادية والروحية اليومية للناس ، فهى لا تزال قادرة على تحقيق وظيفتها الأساسية فى مثل الظروف والهدف الذى وجدت من أجله أصلاً ، ولا تزال الأغنية صمام الأمان فى أوقات الشدة والضيق تعينهم على إنجاز الأعمال الشاقة والصعبة ، يجد فيها الناس متنفسًا للأحاسيس المكبوتة والمشاعر الإنسانية المقهورة ، حاملة هيام الروح وظمأ العاطفة ولهفة النفس ، لأنها أقرب إلى القلب وأقدر على اقتحام أعمق المشاعر ، وهذه الأغانى رغم بساطتها أعرق من الألحان المصنوعة المنسقة بزخرفة الصنعة ، وإن افتقدت إلى براعة الصياغة المثقفة ، ولكن فيها روعة الإلهام وبساطة الفطرة والتلقائية وصدق الأداء . (*)

ولارتباط الأغنية بأهم وظيفة لها كوسيلة للترفيه والمرح والنشاط وإشاعة البهجة والسرور بين جموع البشر ، فهى تحمل متعة فنية للمؤدى وللمشترك والمستمع على السواء ، كما تعمل على الربط بين الفرد والجماعة فى داخل إطار عام من المشاركة يتم تحقيقها بين الجميع ، وبين أبناء المجتمع فى الأفراح والأتراح .

تواكب الأغنية حياة الإنسان المصرى والعربى – كما سبق أن أوضحنا من المهد إلى اللحد ، وربما قبل ذلك أيضًا ، فقد عثَرتُ إحدى الباحثات اللواتى أشرفتُ عليهن من أكاديمية الفنون بالقاهرة فى أطروحتها عن الأغنية الفلكلورية فى شمال الصعيد بمصر ، على أغنيات تؤديها الأم وهى حامل فى طفلها وهو مازال فى أحشائها ، وهناك نماذج مماثلة فى المغرب العربى وسوريا وربما فى الخليج أيضًا . (**)

(*) مرجع رقم (٤٢) ص ٨ – محمد فهمى عبد اللطيف – ألوان من الفن الشعبى – المكتبة الثقافية ١١١

(**) مرجع رقم (٥٥) .

ومنذ اللحظة الأولى لميلاد الطفل ، تبدأ الأغنية والترنيمة تأخذ طريقها إلى أسماعه ، تهننه وتهدهده لينام ويهدأ على إيقاعها الحالم الهادئ الرقيق ، ثم تؤدى له الأغنيات احتفالاً بمرور أسبوع على مولده وسط فرحة العائلة من خلال طقوس معينة فى بعض الدول العربية وخاصة فى مصر ، وبعدها يستمتع الطفل بأغنيات المهد والتهنين وترقيص الأطفال وملاعبتهم ومداعبتهم التى تؤديها الأمهات والأخوات والجدات دون غيرهن .

وما أن تمر سنوات قليلة حتى يُصبح الطفل بنفسه مؤديًا وممارسًا لنوعية هامة جدًا من الأغنيات المأثورة ، يغنيها وهو يلعب ويلهو مع أقرانه ، وقبل ذلك هناك مناسبة هامة يُحتفى بها خاصة فى مصر ، وهى - ختان - الطفل الذكر فقط حيث يجرى احتفال كبير لا سيما للطفل الأول فى العائلة والطفل الوحيد الأبوين ، كما يُشارك الأطفال فى احتفالات المناسبات والأعياد الدينية خاصة فى الاحتفال بقدوم شهر رمضان المعظم وعاشوراء والعيدين .

وفى مرحلة الصبا والشباب تتردد أغنيات الحب والسمر وأغنيات المناسبات والاحتفالات الوطنية والدينية والمناسبات التى تجمع بين الشباب والشابات والسيدات والرجال فى رقصات شعبية مغناة ، تصاحبها الآلات الموسيقية من آلات الطرق كالطبول والدفوف والمقارع مع التصفيق ، كما فى النوبة المصرية وبدو سيناء والصحراء الغربية والواحات ومطروح ، وأيضًا فى العديد من المناسبات الطقوسية والاحتفالية والرقصات الجماعية فى الجزيرة العربية واليمن وعُمان والخليج وفلسطين والشام والعراق ... الخ ، ودول المغرب العربى مثل : الطنبورة - الليوة - السامرى - النُوبان - والمَدِيمة ... الخ .

أما أهم الأغنيات المأثورة وأكثرها ثراءً فنيًا وعدديًا ، هى أغنيات الحب والزواج والأفراح بخطواتها وطقوسها المتنوعة والمختلفة المتعددة والمتباينة فى مصر والعالم العربى ، حتى يوم الزفاف والصباح التالى له (الصباحيَّة) وما بعدها أحيانًا ، تتبعها الأغنيات الدينية الفردية والجماعية مثل :

(قدوم شهر رمضان - عاشوراء - المولد النبوى الشريف - موالد أولياء الله الصالحين - العيدين - حنون الحجيج فى الذهاب والعودة - .... الخ) .

ومن ناحية أخرى هناك أغانى العمل بأنواعه الجماعى والفردى ، وأهازيج الحداء والرعى ، وأغانى السمر والترفيه والصُحبة سواء للرجال أو النساء فقط ، والجلسات

والاحتفالات التى تُلقى فيها المواويل والسير والقصص الشعبى والملاحم والقصائد الإلقائية والمغنّاة ، ذات الصفات والخصائص والأصول التراثية (وليس كلها من الناحية الموسيقية) التى تُعتبر مأثوراً شعبيًا خالصًا ، وفى النهاية تكون أهازيج البكائيات والعديد .

وهذه النوعيات المختلفة والمتعددة والمتباينة من الممارسة والأداء الفنى الغنائى ، تتماثل فى شكلها وإطارها العام وخصائصها الفنية فى معظم الدول العربية ، ولكنها قد تختلف فى بعض الجزئيات ، وقد يكون الاهتمام ببعضها أكثر من الاهتمام ببعضها الآخر فى مناطق أخرى ، تبعًا لاختلاف اللهجات والعادات والظروف والبيئة الخاصة بكل دولة أو منطقة كما نوهنا من قبل .



أولا - أغنيات مرحلة الطفولة

مقدمة :

للطفل ارتباط خاص بالموسيقى والغناء ، فهى تُشكِّل عنصراً هامًا فى حياته فهاهو يترنم ويدندن قبل أن يعرف الكلام ، وتصدر منه أصوات مُنغَّمة مُوقَّعة متنوعة بشكل لا إرادى ، هى نفسها الأصوات التى سيتغنى بها فيما بعد ، عندما تنمو لديه القدرة على التحكم فى ضبط النغمات الصادرة من حنجرته الرقيقة .

فى السنوات الأولى من عمره يستطيع أن يترنم بما يمكن أن نعتبره من الناحية العلمية غناءً لا يمكن تجاهله ، فهى فى الحقيقة أصوات صحيحة لها درجات صوتية مرتبة نوعًا ما ، ومجرد التغيير فى قيمة ذبذبات الدرجات التى يصدرها نعتبرها أداء موسيقى بشكل ما على قدر كفاءته الصوتية وفطرته ، لذلك فهو فى حالة النشوة يغنى فى سعادة مرحًا أو فرحًا أو أملاً فى الاستجابة لمطالبه ، كما تُغنِّى معه الحياة التى أودعها الله سبحانه وتعالى فى صدره ، فله قلب ينبض ورئتين تتحركان وفق منهاج وإيقاع دقيق متناغم متزامن لا يخطأ ولا يتململ ولا يتأخر أو يتكاسل ، كما تسير الدنيا من حوله وفق نظام دقيق معجز وإيقاع نظمه الخالق الكريم .

وهكذا تترابط المسموعات والمرئيات فى داخله وفى أعماق ذاكرته ، لِتُكوِّن مخزونًا يعج بموسيقى الحياة بإيقاعاتها وأغانيها التى تنساب إلى أذنيه من مَصادر عديدة حوله ، إلى جانب الأغنيات والترنيمات التى تُنشدها أمه وقريباته لتهدهده لينام أو لتلاعبه ، أو عندما تحتضنه ليلاحقه إيقاع قلب أمه ، كما يلاحقه صخب وضجيج وحركة الحياة بمظاهرها من حوله ، وتشد أذنيه أصوات المخلوقات الأخرى من حيوانات وطيور متباينة ، منها العذب الرقيق والصوت الجميل المتناغم والقوى والخافت والصارخ والمزعج .. ! لتنمو بعد ذلك قدراته على قدر ما حمله واستمع إليه واختزنه من خبرات حتى يتدفق صوته بإمكانياته المتواضعة فى البداية حاملة مشاعره وأفكاره ومفرداته اللغوية وطاقاته كممارس أو كمبدع تلقائى متواضع ، ومن أمه وإخوته وأقرانه يتعلم ويبدأ الإحساس بلغة الجمال والحنو والنبض والحركة المتدفقة النشطة والنغمة الوديعة الرقيقة ، والصوت القوى الهادر بالحب والحياة ، ليصبح هو والبيئة والكون وِحدَة واحدة ، وهو ما يحقق له التكامل فى شخصيته وصحته النفسية والعصبيَة والمزاجية ، لا سيما إذا ما تضافرت كل العناصر فى سبيل حياة دافئة

حانية هنيئة ، مُغلّفة منذ البداية بالجمال والحب والصحة والغناء والنشوة ، فى إطار ما حوله وما اكتسبه من تجارب وثقافة وعلم .

والأم هى المغنية الأولى فى حياة الطفل والمؤدية الخاصة التى تهدهده وتراعيه ، وهى رصيده وأمله وقيمه ولغته وموسيقاه ، وهى التى تربطه بكل ما حوله ، وهى القديم والحديث والمعاصر والأصيل وهى الكل فى واحد لديه ، إلى أن يَشُب ويحبو سائرًا نحو قدره وحظه فى الحياة ، تُحرّكُه أحساسيه ككائن حى يتأثر ويتفاعل مع كل ما حوله ، مستعينًا بكل ما لديه من إمكانية حركية وعضلية وصوتية ، كما تحركه نزعاته الفطرية والتلقائية للاستجابة إلى إيقاع ونبض الكون والبشر الكبار من حوله ، وهو دائم التكيف للتشكيل داخل لحن الحياة ومصاحب له ، متجاوبًا مع بيئته حتى من قبل نزوله إلى الدنيا .

وللطفل نزعة فطرية للتغنى والترنم بالنغمات ، ينتشى بالإيقاع المُنظّم منذ ولادته ، فهو يتدرب فطريًا على التغنى بالأصوات وعلى كيفية إخراجها مُنسّقة متناغمة بابتهاج شديد ، ثم يُقلّد ما حوله بعد ذلك فى محاولة للتعبير عن رغباته حتى تتشكل الكلمات من فمه الصغير مناغيًا أو باكيًا مناديًا ، فالصوت المُوقّع فى البداية يكون مقابل الكلمات ، ومن هذه الأصوات تُكوّن العبارات والجمل اللحنية المتواضعة البسيطة ، كما يشكل ويكون الكبار الكلمات والجمل والمعانى تمامًا .

واللعب عند الطفل هو عمله الأساسى ، وهو محصلته للحركة والإيقاع والكلام والغناء والسعادة والضحك والنشوة والجرى والوثب ، والتصفيق والمتابعة وأيضًا الرقص مشاركة لأقرانه ، وبذلك فاللعب وسيلة نموه ورمز لصحته أو علّته الجسمية والنفسية ، والأغنية هى أيضًا مُحصلّة لخبراته الوجدانية التى ترتبط بواقع حياته ، وما يختزنه من هذه الخبرات هو رصيد حياته ومعينه فى مسيرة حياته المستقبلية . (*)

وبالرغم من ارتباط الطفل ببيئته ، إلا أن ارتباطه بأمه وأسرته وأقرانه أكبر ، لذلك فالأغنية المأثورة تَسدُّ حاجاته وتربطه بمجتمعه أكثر من غيرها وتوحّد بين مشاعره ومشاعر الآخرين ، وفيها تنمية لمداركه وزرع القيم الأخلاقية والاجتماعية والصحية والتربوية من خلال الغناء واللعب والمرح والحركة وإثارة الخيال ، وتدريبه على المشاركة الوجدانية والتوحد مع الجماعة ، وربطه بالمجتمع سواء مجتمع الصغار أو عالم الكبار على كُلٍّ سواء ، والتكيف مع المجموعة فى أداء مُوحّد منتظم له قواعده وأصوله .

(*) مرجع رقم (٣١) من ص ٢١١

وتنقسم أغانى الطفولة إلى نوعيتين أساسيتين هما :

(أ) أغانى خاصة بالصغار ولكن يؤديها الكبار مثل :

١ – أغانى الحمل والولادة .

٢ – أغانى السبوع .

٣ – أغانى المهد وترقيص الأطفال .

٤ – أغانى بمناسبة فطام وظهور أسنان الطفل فى بعض المناطق .

٥ – أغانى ختان الطفل الذكر . (*)

(ب) أغانى يؤديها الأطفال بأنفسهم مثل :

١ – أغانى ألعاب الأطفال الثابتة مع حركة الأذرع والأرجل فقط .

٢ – أغانى ألعاب الأطفال المرتبطة بحركات وخطوات معينة تمثيلية أو فى أشكال هندسية .

٣ – أغانى ذات مناسبات خاصة محددة (رمضان – عاشوراء – الأعياد) .

٤ – أغانى حرة لا ترتبط بحركات أو خطوات أو مناسبات معينة .

أولا – الأغانى الخاصة بالصغار من أداء الكبار

١ – أغانى الحمل والولادة

تبتهج الأسر فى معظم الدول العربية بمجرد التأكد من حمل الزوجة وحتى موعد الوضع (خاصة فى حالة الطفل الأول) وتختلف مظاهر هذا الابتهاج من مكان إلى آخر ومن دولة عربية إلى أخرى ، طبقًا للظروف الاجتماعية والاقتصادية الخاصة ، وتُصبح الزوجة الحامل محل الاهتمام والرعاية والتدليل ، تلبى لها طلباتها التى تهفو إليها خاصة فى مرحلة (الوحم) ولكن إعلان الحمل هذا قد يتم داخل محيط الأسرة فقط منعًا للحسد .

(*) مرجع رقم (٢٠) من ص ٨٧ – عثمان الكعّاك – العادات والتقليد التونسية ١٩٧٢

وحمل المرأة لا يُحتَفل به غنائيًا بشكل جماعى ، ولكن يؤدى فرديًا حين تنفرد الأم بنفسها لتتغنى بذاتها لذاتها محتفية بجنينها ، وقدتغنى لها قريباتها (أمها أختها أو حماتها ...) داخل المنزل أثناء العمل المنزلى ، لذلك تُعرف من هذه النوعية نماذج قليلة جدًا فى أنحاء متفرقة من العالم العربى ، ومنها النموذج التالى : (*)

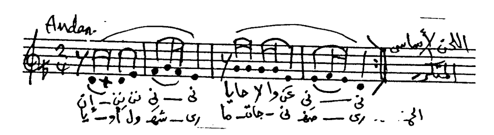
النِّنِّى النِّنِّى   يا حلاوه عالننى
يا أوَل شهرى   ماجتنى ضَهرى
يا خوفى من أهلى   يتبروا مِنّى

* * *

داشهرى التانى   يا هلالى الثانى
ولا كُلشِى الضانى   وحمام البِنِّى
وآدى هَل الرابع   يا حلاوه عالننى
لأولده فى الجَامع   يا صلاة النبى
وهو حلّوا السته   يا حلاوه عالسته
عللى له الدِكَّه   للحيله الننى
وآدى حل التَاسع   يا حلاوه علتسعه
وهى جات الداية   وبنت الدايه
وباتو حِدايَه   يلاقوا الننى
الننى الننى   يا حلاوه عالننى

ويؤدى اللحن مع الربت الخفيف على البطن دون أية مصاحبة .

(*) جمع ماجدة قنديل من قرى مركز العياط – الجيزة عام ١٩٩٢



ملحوظة هامة جدًا :

حَرَص مؤلف هذا الكتاب عند تدوين النماذج الغنائية العناية بتدوين الألحان أو نقلها فى صورتها الأساسية الأصلية الأكثر تداولاً وانتشاراً ، وهو ما يُتيح بسهولة ويسر للقارئ والمثقف العادى ولمن لهم ولو دراية متواضعة بقراءة النوتة الموسيقية ، التعرف على الجملة اللحنية الأساسية دون العناية بالتفاصيل الدقيقة التى قد تنشأ عند إعادة اللحن عدة مرات بنصوصه المُطوَّلة ، التى قد تختلف اختلافًا غير جوهريًا فى صلب العمود الفقرى للأغنية ، تبعًا للعروض الداخلى للشطرات وتبعًا للإضافات التلوينية والحليات التى يُضيفها أو يُضفيها أداء المؤدى أو ينقصها حسب كفاءته الصوتية والفنية ، وهى إمكانيات متفاوتة من مؤدى إلى آخر ، ولكن يبقى اللحن الأصلى كما هو دون تغيير .

هذا إلى جانب ما تفرضه تغير اللهجات وأسلوب الأداء من منطقة إلى أخرى حتى داخل البلد الواحد ، لذلك كانت العناية هنا فقط بالحركة اللحنية الأساسية والتركيب البنائى والمقامى والإيقاعى لكل لحن ، دون الاهتمام كثيراً بالقواعد التى تفرضها قواعد التدوين العلمى للمتخصصين فى علوم الموسيقى والفلكلور الموسيقى بعناصر التدوين العديدة التى ليست هى مجالنا الآن كما أشرنا .

مع العلم بأن هذه الأغنيات ليست لها فى الغالب أية مصاحبة آلية يلزم تدوينها ، وإن وجدت فى حالات نادرة فهى تؤدى نفس اللحن المُغنَّى تمامًا دون تغيير أو إضافة ، عدا بعض التلوينات والإضافات عند مصاحبة المواويل والقصص والسير الشعبية فقط ، أما المصاحبة الإيقاعية فيكفى الإشارة إليها بالدرب أو الإيقاع المستخدم طوال القطعة من بدايتها إلى نهايتها .

لذا لزم التنويه بأن هذه الدراسة ليست فقط للمتخصصين جداً فى علوم الموسيقى فقط ، بل نضع القارئ العادى والدارس والمهتم بالتراث والمأثورات الشعبية – الفلكلور – والمهتمون بالعلوم والفنون الإنسانية بكافة أفرعها ، موضع الاهتمام بالدرجة الأولى ، والله الموفق .

والنص السابق من أغانى الحمل له نص شبيه معروف بين فلاحى سوريا ويدور حول ذات المعنى والهدف .[1]

بعد إتمام عملية الولادة وخروج المولود إلى الحياة ، وما يتبع ذلك من تقاليد وعادات منها دفن المشيمة أو إلقائها فى البحر ، والحرص على عدم التعرض للحسد .... الخ – وبمساعدة (الداية) أو الحكيمة ، وبعد الاطمئنان على الأم والمولود ، يكون الاحتفال فى بعض الدول العربية حيث تقام الولائم (العقيقة) خاصة للطفل الذكر فى يومه السابع اتِّباعًا لسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، تقرأ فيها السيرة النبوية الشريفة وهو السُبُوع فى مصر ، (القيام ، فن المالد) فى عمان والخليج .[2] وتقوم سيدات العائلة بغناء بعض الأغنيات المأثورة مثل :

مؤدية :	المرددات :
سَمُّو المولود	سعد الله
ويعيش ويجود	سعد الله
وعيونه سود	سعد الله

وتكرر عدة مرات مع التصفيق بوحدة منتظمة .



٢ - أغانى سبوع المولود :

فى اليوم السابع لميلاد طفل ، تدعو الأسرة الأقارب والأهل والجيران ليحتفلوا معًا بالمولود الجديد ، ويعدون القلة المُزيّنة بالورود والشموع وأكياس الحلوى والسودانى

---

(١) مرجع رقم (١١) ص ٢٨٤ – حسنى حمامى – كتاب المنظمة العربية للعلوم والثقافة .

(٢) مرجع رقم (٥٢) ص ٣٧٨ ، ٣٩٣ – معجم عمان – يوسف شوقى .

والشمـوع الصـغيرة التـى تُوزع على الأطفـال لزفـة المولود ، وقد تُجهَّز وليمـة للجـميع والفقـراء كـ عقيقـة للطفل كما تقضـى بذلك السنة الشـريفة ، مـع تلاوة الذكـر الحكيم والمدائح النبوية ، وما إلى ذلك من طقوس احتفالية تختلف من منطقة إلى أخرى ، وعند بعض الأسر الميسورة قد يصل الأمر إلى عمل حفل كبير يستأجر له المحترفون لإحيائه ، خاصة للطفل الأول أو الذى رُزِقوا به بعد سنوات من الانتظار .

أما الاحتفال كعادة مـأثورة شعبية فى مصر وبعض الدول العربية فيتم باجتماع سيدات وفتيات وأطفال العائلة والجيران فى صباح اليوم السابع للميلاد مع – الداية المولدة ، أو أكبر السيدات سنًا وخبرة ، أو تقوم الجدة برئاسة طقوس ومـوكب زفة الطفل بين جنبـات المنزل والجـوار القـريب ، بعـد أن تقـوم برش الملح والحلوى على الأطفال والموجودين حملة الشموع المضيئة ، والجميع يرددون فى مصر هذا اللحن والنص المشهور من المأثورات الشعبية القديمة جداً :

حَلـقَـــاتك بِـرْجَـــالاتك   حَـلَـق دَهَـب فـى وِدَانـاتـك
يـــا رب يـــا ربـــنـــا   تـكبـــر وتـبـــقَـى زينـا
يـــا رب يـــا ربـــنـــا   تـكبـــر وتمـشى زيـنـا
يـــا رب يـــا ربـــنـــا   تـكبـــر وتـلـعب عـندنـا

حلقـاتـك برجـالاتك (*)



(*) مرجع رقم (٢٢) ص ٥٦ – فتحى الصنفاوى – تراثنا الغنائى الشعبى – دار المعارف .

ومع الدعاء للطفل أو الطفلة بالصحة وطول العمر له ولوالديه ، يعود الموكب إلى وسط المنزل لتقوم الداية أو الجدة بوضع الطفل فى (غُربَال) وتهزه بقوة مع الدق بـ الهون – النحاسى محدثة صوتًا مُجَلجلا رنانًا ، وهى تردد بعض النصائح الموجهة للطفل – مجازًا – بأن يكون مطيعًا لوالديه رحيمًا مؤدبًا بين أقرانه وأهله ، وبين كل جملة وأخرى تدق الهون على النحو التالى :

وهذه المناسبة رغم أهميتها الشعبية ، تُسهم فيها الأغنية بعدد قليل محدود من الأغنيات ، وقد اختفى ونُسى منها البعض ليبقى هذا النص تقريبًا ، والأغنية هنا سهلة بسيطة يغلب عليها الطابع الإلقائى ، حتى يستطيع الجميع ترديده كبارًا وصغارًا بطبقاتهم الصوتية المتباينة ، ومن الملاحظ أنه قد لا يُحتَفل بهذه المناسبة فى بعض الدول العربية ولا يعرف لها أغانٍ من المأثور الشعبى .

والأغنية هنا لا تصاحب بأية آلات موسيقية ولا إيقاعية كما لا تُصاحب بالتصفيق ، بل يكون الأداء على سرعة وإيقاع خطوة الموكب فى المنزل وخارجه ، مع الزغاريد التى تطلقها السيدات من حين إلى حين ، وبعد انتهاء هذه المراسم تتلقى الداية النقوط من المدعوين وتعود الأم بوليدها إلى حجرتها سعيدة قريرة العين ، وسط فرحة وبهجة الأسرة خاصة الأطفال .

٣ – أغانى المهد وتهنين وترقيص الأطفال :

تُعرف وتؤدى أغنيات المهد وتهنين الأطفال كمأثور شعبى فى كل مكان من العالم ، وفى جميع المجتمعات الشعبية وغير الشعبية – إن جاز أن تَستخدم هذا التعبير لنعنى به الطبقات المثقفة أو رفيعة المستوى حضاريًا واجتماعيًا ، وعادة ما تكون الأمهات والأخوات والجدات هن المؤدى الأول والأخير لهذه النوعية من الأغنيات الإنفرادية بطبيعتها ووظيفتها ، وليس لها سوى مستمع ومتلقى واحد فقط هو الطفل الوليد والصغير ، ومع الأداء الإلقائى والغنائى الطابع تقوم المؤدية بهدهدة وهز الطفل بين يديها فى رقة وخفة لينام أو ليكف عن البكاء ، ولمداعبته وملاعبته وهو متيقظ لإضفاء جو من المرح والنشوة للطرفين الطفل والمؤدية معًا ، وهذه النوعية تنقسم إلى قسمين هما :

أولا – أغانى المهد وتهنين الأطفال :

تعتمد هذه النوعية من الأغنيات المأثورة عادة على نص ساذج قصير متكرر ، يؤدى بإيقاع هادئ حالم خفيف يُواكب سرعة اهتزاز الطفل وهدهدته فى مهده أو بين يدى أمه ، ويلاحظ أن السرعة تأخذ فى البطء تدريجيًا عندما يسكت الطفل أو يهدأ ويداعب النوم جفونه ، أما الألحان التى تُصاغ بها هذه الأغنيات فهى بسيطة جداً ولا تتعدى درجتين (نغمتين) أو ثلاث على الأكثر ، ليناسب وظيفة الأغنية التى يكون فيها الطفل هو المتلقى الوحيد ، وقد يكون النص مجرد همهمات هادئة رتيبة أو فى كلمات مرتجلة مثل :

(هو هو هوه – نِينه نام – ... الخ) تهدف إلى طمأنينة الطفل وزرع الإحساس بالأمان فى نفسه وهى تَربت على ظهره برفق وحنو .

وفى كل مكان من الأرض توجد نماذج عديدة قد تختلف فيها النصوص الموجهة للأطفال الذكور عن الموجهة للإناث ، ويبدو أنه قد عُرفت منها من قبل العديد من النماذج والعديد من النصوص ، التى إندثر معظمها ولم يبق منها إلا النماذج المعروفة حاليًا ، والتى أصبحت تُعد على أصابع اليد الواحدة .

ولأن أداء هذه النوعية عادة ما يتم على انفراد بين الطفل وأمه فقد لوحظ أن الأم وهى تقوم بتسلية الطفل ومداعبته وتهنينه والبوح له بحبها ومشاعرها نحوه وما يمثله لها من سند لغيلة الزمان وغدره ، قد تَبوح له أيضًا بنصوص غاية فى البساطة بهمومها ومكنونات نفسها ، وقد تنتهز الفرصة تلك لكى تُلقى بالضوء على جوانب من حياتها الأسرية السعيدة أو الشقية ، وتشكو له حالها وما تُعانيه من مشاق أو من عَنَت ، لعله يفهم ويدرك معاناتها هذه يومًا ما ويكون نصيرها ومُعينها فى الحاضر والمستقبل ، كما قد تتضمن همهماتها ونصوصها المرتجلة فى أحيان كثيرة معان وأمور أخرى فى نفسها ، وتبثه أمانيها وآمالها فيه وفى الحياة ، وتدعو له بكل الخير والسعادة ، ومن هذه النماذج نجد هذه الترنيمة الإلقائية الطابع على درجة صوتية واحدة أساسية ، دون تلوين لحنى وفى إيقاع رتيب هادئ حانى تقول الأم :

نام نـام وَنَا جـبـلك جُـــوزين حـمـــام
ما تخاف يا حَمام دنا بضحك عالنونو ينام

أمـا قلولى دا ولد إتـشـد ضـهـرى وتسند
أكَّلونى البيض مـقشَّر وعليـه سَمن البلد
لما قـالو دا غُـلام إنـشـد ضَـهـر أبوه وقـاَم
وجبولى البيض مقـشَّر وعليه السمن عام
أمــا قـالو دى بنيَّـه نورت البـيت علَيَّــه
وجابولى البيض بقشره وبَدال السمن ميَّه

ومن الملاحظ فى هذا النص الإشارة إلى الاعتزاز بالطفل الذكر أما الأنثى وإن كانت لها مَعزتُّها كذلك ، فإنها لا تُجارى الذكر فى الحفاوة به والعناية بأمه التى أنجبت للعائلة الذكر الذى يحفظ لها اسمها بين سلالة العائلات . (*)

وفى النموذج التالى يبدو الاعتزاز بالطفلة الأنثى كبيراً ، فهى الحبيبة التى ستُساعد أمها وتَحمل عنها عند كبرها هموم الدنيا ومشاق العمل ، ولذلك ستُصرُّ على أن تزوجها قريباً منها ، والأداء هنا كذلك إلقائى إيقاعى على درجة واحدة غالباً :

نـنَّــا نـنَّــا نـنـا هُـوه	نـنَّـا نـنـا نـنـا نـام
يَـا ربىَ تـنام يـا ربى تـنام	وَأدبح لِهـا جُـوز حـمــام
بضـحك عليك يـا حـمـام	بس عـشان حبيـبتى تنام
يا حـبيـبـه يا حـبيـبـه	مـا جَـوِّزكـيـش أبدا غـريبه
أجـوزك فى البـيت عندى	لَجَل مــا تبــقى قَـريبـه
يا حـبـيـبــتى من زمـان	وإنتى فى بُرج الحـــمــام
والسنة دى الحـمــد لربى	فـى حُــضـن أمـك تنَام
لما قـــالو دى بنيـــه	قلت الحـبـيـبـه أهيَّـه

(*) مرجع رقم (٢٢) ص ٥٨

تكلَّمنى وتحدتنى | وتملا بيتى عَليَّه
تَعجنَ لى وتخبز لى | وتِملالى شوية مَيَّه
ننا ننا ننا هوه | ننا ننا ننا نام



وفى لبنان تهدهد الأم وليدها وتقول :

يَلـلا يِنـام إبـنـى | يـللا يِجـيـه النوم
يَلـلا يِحـب الصَـلا | يَلـلاَ يحب الصوم
يلـلا تحـبـه العـوافى | كـل يـوم بيـوم
يـلـلا يـلـلا يـا دايم | تحـفظ عـبـدك النايم
تحـفظ عَبـدك وتُحيرو | تخلّيه نايم بسريرو (*)

ثانيا – أغانى ترقيص وملاعبة الأطفال :

هذه الأغنيات على العكس من النوعية السابقة تؤدى للطفل المتيقظ ويُراد بها تنشيطه ومداعبته وملاعبته ، على إيقاع حركة الاهتزاز الراقص النشط المنتظم ، ليواكب وظيفة هذه النوعية المرحة التى تتماثل معانى نصوصها فى كل زمان ومكان ، وكلها تدور حول :

١ – الدعاء للطفل بالأمنيات الطيبة وبالمستقبل الزاهر .

(*) مرجع رقم (٤٣) ص ٨٢ – البقلى – وحدة العادات والتقاليد فى مصر والشام .

٢ – ملاطفة ومداعبة الصغير والصغيرة وإشاعة جو من البهجة والسعادة لكل من الطرفين المؤدية والطفل معًا .

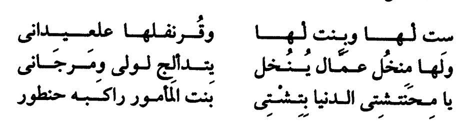
٣ – الدعاء لله بأن يُبْعِد عنهم شر الحاسدين .

٤ – التمنى للطفل بأن يمشى ويتكلم مبكرًا ليلحق ببقية الأطفال .

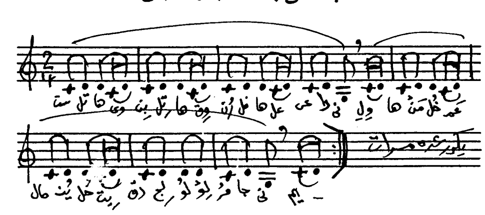
٥ – نَعْت الطفل بالصفات الحميدة وحسن الخلق والورع والعفة والكرم والشهامة ، والتمنى له بالحُسن والجمال والذكاء وخِفة الدم ، وأن يكون برًا بأهله ووالديه .

وهناك أيضًا أغانى خاصة بكل من الأطفال الذكور أو الإناث ، وإن كان من الملاحظ كثرة مخاطبة الطفل الذكر الوليد بصيغة الأنثى ، وربما كان ذلك إيهامًا للغرباء بأنه أنثى منعًا للحسد خاصة فى المناطق التى تُعطى للطفل الذكر اهتمامًا خاصًا ، بينما يكون الاهتمام بالبنت أكثر فى مناطق أخرى ، خاصة فى العائلات التى يعِزُّ فيها وجود البنات ، فيقولون :

كفر الشيخ – مصر ١٩٧٣


ست لها وبنت لها — وقُرنفلها علعيدانى
ولَها منخُل عمَّال يُنخل — يتدألج لولى ومَرجانى
يا محَتَتشتى الدنيا بتشْتى — بَنت المأمور راكبه حنطور

بذمتى بحسبها إنتى



وفى الفيوم يقولون : [1]

أنا رَأيتُــه حَـبــا جـدَاى   والعــبَـاية بتـضـوى ضى
قُلتلُه سـلامــات يَـا خَىْ   يَلّلى شَرَحَـت القلب شـوى
داناَ رأيتــه مـن بعـيــد   شبـه العُـمده من الـصعيـد
راكب المهــره كـحـيـله   ووَراه إتنـين عــبـيــد
الواد جـى مِن بِـعـيــد   زى عُــربان الصــعـيــد
فــات عـالعُـدَّوه كـمــدها   وكــان حِـدَانا نِهــار عِـيـد

أغنية ملاعبة الأطفال من الموصل – العراق :

لنضُــر نَـضْـر يـوم تِمــشى   لَنبح خروف أو كَبشى (أنذر نذر)
يـا ربـى لا تعـــاَتبنـى   فـقـيـره ومــا عندى شَىْ [2]



وفى سوريا يغنون (بدون تدوين) [3]

الــدادى الــلــه الــلــه   الـدادى رُز مـــحَـلِّى
الدادى يـا قُــرين الـفــول   الـدادى يـسـلَـم هـالـطـول
الـدادى يُوقـع وِيقـــوم   الـدادى يِنْشـــا كُل يُـوم

---

(١) مرجع رقم (٦) ص ٥٢ ، جمع غير مدون – امروس الأغنية الشعبية – المكتبة الثقافية ٢٥٤

(٢) مرجع رقم (٥٦) ص ١٢١ – حسين قدورى عدد ٥ ، ١٩٧٨

(٣) مرجع رقم (٤٣) ص ٨٣ – وحدة العادات والتقاليد فى مصر والشام .

وفى عُمان ينشدون للأطفال :

يــــــا لا لـــــو لاو   يــــــا لا لـــــو لاو
ياسين عليك يا مُـهـجـتى   سـمع وصـاته يُوفَـهم
تـنْجـنى بـاغى وَصَـى   يا رب مـنك مـا عَـدَم
تَحـــذر لا تجنح فِىّ   طـول المَخـــيف والدَلم
مُورى التَحـاكُم والعرب   بيـــــردون عـليك الـذم



يؤدى هذ اللحن الأساسى مع هدهدة الطفل على إيقاعه ، ثم يليه إنشاد قصيدة من الشعر كالنموذج السابق يقطع على نفس الوزن واللحن . (١)

من الكويت ، تُغنى الأم لطفلتها :

لطِيــــفـــه لِينْ تُمُـــر   ترَاجـيـــهـا حُـمُـر
يـعَـــزّل بـو حـــلاوه   وَيبـــــسِّط بـو تمر
لطيـــفـــه لين تُمـــر يا باشـــة السُّـمُـــر
يـعـــزّل بـو حـــلاوه   ويبـــــسِّط بـو تمر
هـالا هـا لا هـلّى لـى   أُخــدى الـطُبقَ ويلى لى
وإِن جَـانَ أحَـدَ غَـمَـزَلِج   تـعـــالى وقـــولّى لـى

---

(١) مرجع رقم (٥٢) ص ٤١٨ – معجم عمان – يوسف شوقى .

جمع – بزة الباطنى – بدون تدوين .[1]

وألحان هذه النوعية من الأغنيات قصيرة بسيطة التركيب بحكم وظيفتها الاجتماعية ، وهى تتكرر دائمًا بطول النص ، وتؤدى بشكل يغلب عليه الارتجالية التى تبدو واضحة فى النصوص كذلك ، لأن معظم تلك النماذج ليست لها ألحان أو نصوص ثابتة تمامًا إلا بشكل يسير ، وربما تكون قد اندثرت أو نُسيت ألحانها الأصلية ، أو عُدِّلت أو طُوِّرت بشكل أو بآخر .

وأغانى المهد وتهنين وترقيص الأطفال ليست لها بالطبع أية مصاحبة آلية أو إيقاعية من أى نوع ، ولا تُصاحب كذلك بالتصفيق باليد ، لأن الأم هى المؤدية الوحيدة والطفل نفسه هو المتلقى الأوحد ، وهى تحمله بين يديها وتحتضنه إلى صدرها ، ولكن فى هذه الحالة ينبع الإيقاع الداخلى للترنيمة من حركة هدهدة الطفل أو مداعبته أو ترقيصه ، التى تُشكِّل فى حدها إيقاع وسرعة ونبض الأغنية ، كما يكون الإيقاع نابعًا أيضًا من الحركة التى تقوم بها الأم فى رقة نشطة منتظمة مرحة تتناسب مع الهدف منها ، على العكس من أغانى المهد البطيئة الحانيَة الهادئة .

وينطبق الطابع العام لهذا اللون مع لون آخر من أغنيات الطفولة ، وهى التى تؤديها الأمهات والأخوات للطفل عند محاولاته الأولى لممارسة الأنشطة الإنسانية الهامة لأول مرة فى حياته كالتصفيق والمشى والكلام ، والتى يتعلمها فى البداية بمساعدة الأهل ، وفيها تُؤدى كذلك نصوص خاصة تتناسب مع الوظيفة والهدف منها ، لِيُواكب اللحن طبيعة الأغنية من حيث التركيب والصياغة البسيطة الملائمة للحركة التى يقوم بها الطفل مثل :

تا تـا خَطِّى الـعــتَـبَـه ... تـا تا حَـابَـهْ حـابه
اللى يِسقَّف سُوسَه ... بابا يِجيب لُه عَروسه
اللى يسقف بابا يكْسيه ... تُوب حرير يتمخطر بِيه
اللى يسقف بَابا يِديِّه ... توب حرير يِتدلع فيَه

(١) مرجع رقم (٣٧) ص ١٣٤ – بزه الباطنى (مقال فى مجلة المأثورات الشعبية عدد ٤ – ١٩٦٨ – قطر .



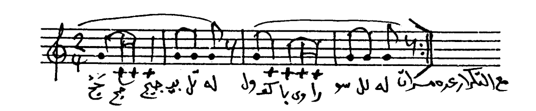
مع أداء اللحن السابق تُمسك الأم بيدى طفلها ، وتحاول أن تجعله واقفًا ليخطو خطواته الأولى مُمسكًا بها ومُعتمَدًا عليها ، ثم تُعلمه التصفيق بكفيه الصغيرين على الوحدة البسيطة للأغنية فى سعادة وحبور . (*)

أما فى الأغنية التالية ، فالأم تحمل طفلها أو طفلتها على ظهرها وتتمايل وهى ممسكة بيديه الصغيرتين فى حُنو حول رقبتها ، وتهتز فى مرجحة خفيفة مَشاركة أياهم فى اللعب والمرح وتُغنى :

حج حِـجـيـج بيت الـله   والكـعـبـه ورسـول الـله
نِـفـسِـى أزورك يـا نَبى   يلـلى بـلادك بِعـيِـده
فـيـهـا أحـمـد وحـمـيـده

حـمـيـدة ولـدتْ ولَد   سَـمَّاتو عـبـد الصـمـد
مَـشَّـاتـه ع اَلمشَّـايه   خطـفت راسُـه الحِـدَّايه
حِـذْ يـا بِذْ يـا بُوزِ الـقِـرد
حَج حِجيج بيت الله .... الخ .

(*) ملحوظة : جميع النماذج التى لا يوجد لها مرجع ، هى من جمع وتدوين المؤلف نفسه .



٤ – أغانى مناسبة ختان الأطفال :

تؤدى هذه الأغنيات فى مناسبة الاحتفال بختان الأطفال الذكور ، وختان الأطفال الذكور عادة معروفة فقط فى الشرق الأوسط ، ولا تعرفها أو تُمارِسها الشعوب الأخرى ، لذلك لا نجد لها نصوصاً وأغان إلا فى مصر وبعض الدول العربية .

ويُحتفل بهذه المناسبة خاصة بين الأوساط الشعبية احتفالاً يصل عند بعض الأسر الميسورة وبعض المناطق إلى مستوى حفلات العرس ، خاصة بالنسبة للطفل الأول أو الطفل الوحيد ، أما ختان البنات الذى لا يُعرف سوى فى بعض المناطق العربية كذلك فلا يُحتَفل به .

وكان حلاق الصحة أو – المزين يقوم بهذه العملية عادة أو الحكيم ، وحديثًا أصبح الطبيب يقوم بها فى المستشفى أو العيادة ، وتتم إجراءات الاحتفال فى المنزل بعد ذلك ، وغالبًا ما تتم هذه العملية بين السنة الثانية إلى الخامسة من عمر الطفل ، وإن كانت تُجرى حاليًا فى الشهور الأولى أو بعد الميلاد مباشرة أحيانًا .

فى اليوم المحدد لإجراء العملية الجراحية ، يلتف أفراد الأسرة حول – العربى الصغير – الذى يُلبِسونه جلبابًا أبيض ، ثم تُجرى له زفة فى موكِب يجوبُ به القرية أو الحى أو الجوار وهو يمتطى حصانًا أو حنطورًا ، أو يحمله أحدَ أقرباؤه من الرجال (عمه أو خاله) ، وفى مقدمة الموكب تصدح فرقة الطبل البلدى أو المزمار الصعيدى ، أو فرقة المزيكة الأفرنجى (حَسَب الله) فى الأحياء الشعبية فى المدن ، وإن لم يتيسر ذلك تقوم كوكبة من الأهل والأقارب والجيران والحبايب بالغناء والرقص والتصفيق والهتافات خلف زفة المختون ، بينما خلفهم تُغنى وتزغرد وتصفق فتيات وسيدات العائلة والجيران حتى محل المزين أو مقر الحكيم أَو الطبيب ، أو إلى منزل الطفل ثانية بعد إتمام دورة من اليمين ، لإجراء العملية به وسط فرحة وضجيج وصخب الأهل والموسيقى ، وهو ما يُحدِث نوعًا من الإبهار والتخدير الوقتى للطفل ومع الزغاريد تتم العملية وتضيع صرخاتَ الطفل وسط هذا الزحام الاحتفالى ، وسرعان ما ينسى

(المطاهر) – آلامه وتوزع الحلوى والمشروبات على الجميع ، وتردد النسوة الصيحات والهتافات والأغانى القديمة الموروثة التى تحمل المعانى الطيبة والأمنيات للطفل ووالديه والمزين أيضًا بالصحة والسعادة والخير ، وفى حالات عديدة يُقرن هذا الحفل مع – سبوع – الطفل ويقام بعد العشاء حفل تتلى فيه آيات الذكر الحكيم والسيرة النبوية الشريفة ، ويحييها أحد القراء أو مشايخ الطرق الصوفية ، أو رواة السيرة خاصة فى مصر وعمان والخليج والمشرق والمغرب العربى ، وقد يحتفل كذلك باستقدام إحدى الفرق المحترفة الترفيهية ، وتوزع الحلوى والمشروبات أو تقدم العصيدة .

ومن الملاحظ أن هذه النوعية من الأغنيات المأثورة الخاصة بهذه المناسبة قد بدأت فى الاندثار ، ولم تَعُد تتردد سوى بين الأوساط الشعبية جدًا ، بينما اختفت تمامًا من المدن والحضر ، خاصة بعد أن أصبحت تُجرى عملية الختان فى المستشفى بعد ولادة الطفل الذكر مباشرة فى أغلب الأحيان ، ويتم بذلك دون احتفال أو أغنيات .

وألحان الأغنيات هنا بسيطة قصيرة سهلة سلسة ، شأنها شأن جميع الأغانى الجماعية الاحتفالية وأغانى الطفولة بشكل عام ، وتقوم فيها مجموعة السيدات فقط بترديد اللحن الأساسى المُتكرر ، أو ترديد اللازمة القصيرة أو جزء من الجملة أو تكملة لها بينهن وبين المؤدية المنفردة ، مُصاحبةً بالتصفيق فقط غالبًا أو أحيانًا بالطبلة أو الدفوف ، وفى بعض الأحيان يتم الأداء بترديد نص إلقائى ارتجالى الطابع حر الإيقاع والزمن Adlibitum بواسطة السيدات كبار السن فقط .

ومن النماذج المعروفة لتلك النوعية ما يلى :

دَارى يـا مـــــــزَّيـن دارى	سَمَّعنى عيـاط الغالى يَعـينى
ودى أمــهَ قـعـده مَـجلَّيـه	لابســه الَحلق أبو مـــيَّــه
ودابوه شـــايل الصـــينيـه	بيلم نُـقـوط الغـالى يعـينى
ودى أختـه قـعـده مـجليـه	لَابســه الخـاتم أبـو مـيـه
وداخـوه شـايل الصـينيـة	بيلم نُقـوط الغـالى يعـينى [1]

---

(١) مرجع رقم (٥٥) .

ويلاحظ أيضًا أن هذا اللحن له نصوص أخرى وأصله لحن – شامي يا اللارنج شامي – كأغنية عرس ، شامي الأصل !!!!



يم المطـاهر يا حـــلاوه بيـــضـــة
يا زَفِّـة ابـنك ع العَــدَّوه كــيــده
يم المطـاهر يا حـــلاوه حَـــمـــره
دى زَفِّـة ابنك ع العــدوة جـمــره

كما تردد السيدات العجائز هذا النص إلقائيًا فى حرية إيقاعية .

دخل المزين بـعـدته وأمــواســه — حلف المزين مـا ياخـد إلا شـالـه
شـاله الرُهيِّف يلبـسـه لأخـواته
دخل المزيـن بعــدته الذهبــيــه — حَلَف المزين مـا ياخـد إللا ميَّـه
ومـيـتين تلاته لحلقـة الشوشـيـه
دخل المزين بـعـدته وأمــواســه — حلف المزين مـا ياخد اللا مـاسه
ومـيتين جنيـه على حليق راسـه — دخل المزيـن بعـدتـه وأمـواســه

(غير مدون) [1]

(ب) أغانى وألعاب الأطفال :

تتشابه أغانى وألعاب الأطفال التى يؤدونها بأنفسهم فى كل مكان من العالم ، من حيث الخصائص والسمات المُوحَّدة فى التركيب والبناء اللحنى والتسلسل النغمى ، ومن حيث التشكيل الحركى الذى يعتمد على الشكل والتكوين الجسمى والعضلى والحركى والنفسى والصوتى للطفل ، وتتوافق مع حاجاته وإمكانياته البسيطة والمحدودة ، فالأغنية بسيطة جداً قصيرة سهلة تكاد تكون إلقائية الطابع أكثر منها لحنية ، بحيث تتواءم مع الإمكانيات الحركية والفكرية والفنية للطفل وحاجاته للعب والنشاط .

والأغنية واللعبة تُعدَّان من أبرز الأنشطة فى مرحلة الطفولة الإنسانية ، يستغرق فيها الطفل بكل كيانه فى براءة تمثل تلك المرحلة السنية الهامة والحلوة فى أيام العمر ،

---

(١) مرجع رقم (٥) ص ٢١٩ - أحمد موسى - الأغنية الشعبية - دار المعارف .

والتى لا يحمل أو يعرف فيها همًا ولا مسؤولية ، واللعب عند الطفل ليس له وقت أو زمن محدد ، بل يلعب ويمرح متى شاء وكيفما يشاء ومع من يشاء ، طالما اجتمع مع أقرانه أو وحده أحيانًا ، فهناك العشرات من الأغانى والألعاب المرتبطة بالأغنية التى من المؤكد أنها عرفت منذ الأزل ، ابتكرها الأطفال بأنفسهم أو ابتكرتها لهم الأمهات والكبار ، فقد عُثِر فى مقابر – حتب – من الأسرة الخامسة المصرية القديمة ومنذ أكثر من ثلاثة آلاف عَام مضت ، على نقوش تمثل ألوانًا من الألعاب الشعبية المتعددة التى ما زالت معروفة وتمارس إلى الآن فى مصر . (١)

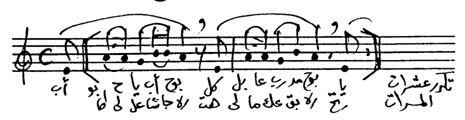
ومن النادر أن نجد أغنية واحدة يؤدونها الأطفال بدون حركة تتمثل فى لعبة أو تمثيلية تناسب مداركهم وخبراتهم البسيطة المحدودة ، لذلك تدور الأغنية فى حيز لحنى وصوتى ضيق ، وفى حركة لحنية محدودة جدًا تَتواكب مع إمكانياتهم الصوتية والموسيقية المتواضعة ، وفى تسلسل لحنى سهل وإيقاع يتواكب مع حركة وسرعة أداء اللعبة أو التمثيلية وخطواتها ، حيث يكون الإيقاع الداخلى للأغنية هو المُنظِم للحركة التى يُحددها جرس النص الكلامى والتقطيع العروضى ذو التفعيلة البسيطة المنتظمة ، وجرس القافية الواضحة ، حفاظًا على القيمة الإيقاعية للنص دون العناية بالمعنى ومنطقية ترابط المعانى والأفكار لُغَويًا ، بل قد تكون غالبًا كلمات ومعان ساذجة لا تحمل مفهومًا عقلانيًا ، وتعرف من تلك النوعية نماذج كثيرة مشابهة فى المعنى والهدف العام فى معظم مأثورات أغانى وألعاب الأطفال فى كافة الدول العربية . (*) كما فى النموذج التالى :

أبــــوح يــــا أبــــوح   كلـب العـــرب مـــدبوح
وأمــــه عليــــه بتنوح   وتقــــــول يا ولـدى
يــــا لابــــس الــــزِردى
يـا طالـع الشـــجـــرة   هتلى مــعــاك بقـــره
تحلب وتســـقـــينى   بالمعلقـــه الصـــينى
والمعلقـــه انكســـرت   يـــا مـــين يِـربِّــينـــى

(١) مرجع رقم (٥٠) ص ٦٣ – وليم نظيم – العادات المصرية بين الأمس واليوم .

(*) مرجع رقم (٥٦) ص ١١٥ ، عدد ٦ ، ٧ – ١٩٧٤ (الفلكلور العربى بين الوحدة والتشابه فى أغانى الأطفال) – بغداد .

ربّانى عـــبـــد الله ونـا زُرت بـيــت الـلــه
لقيت حـمـام أخـضـر بـيـلـقّـطـوه سُـكـر
يـا رتنى أنا دُقــتُـــه ..... الخ .



موسيقيًا تقوم هذه اللعبة على عبارة من مازورة واحدة أساسية تتكرر طوال القطعة وأحداث اللعبة . أو على مازورتين صغيرتين كالتالى :

بـابـا جَـى إمـــتى جى الـسـاعـة سـتّـه
راكب ولـلاّ مــاشى راكـب بـسكيلتـه
بيـضـه وللا حَـمـره بيـضـه زى القـشطه
وسّـعـولو السكّه وإضـربولـو سـلام
العـسـاكر ورا والظبـاط قُدام



(•)

(•) مرجع رقم (٤١) ص ٢٢ – ألعاب وأغانى الأطفال فى مصر – محمد عمران ١٩٨٣ – مكتبة التراث .

وبديهيًا تكون الأغنيات بلا مصاحبة آلية موسيقية أو إيقاعية ، وغير مصاحبة أيضًا بالتصفيق عادة ، وبذلك تكون الأغنية قد ساهمت فى تحقيق وظيفة اجتماعية هامة تَتمثل فى توثيق الترابط بين الطفل وأقرانه وتكيُّفه مع الجماعة ، وفى ضرورة تَعّوده النظام والالتزام بما تحدده وما تتطلبه قواعد وأَصَول اللعبة الجماعية التى لا يمكن أن تكون فردية مطلقًا ، إلى جانب القيم الأخرى التوجيهية والتعليمية والتربوية التى يحتويها النص بشكل مبسط ، وهى بذلك تساهم فى :

١ – تدريب عملى للأعضاء ولحواس الطفل وتمرين تلقائى لقواه الجسمية والحركية والحسية والعقلية .

٢ – تنمية إمكانيات ومواهب الطفل الصوتية والموسيقية والحركية .

٣ – تنمية التوافق العضلى والعصبى والعقلى للطفل .

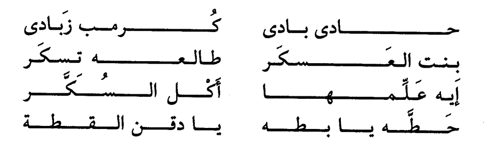
٤ – المساهمة فى تكوين شخصية الطفل المتوازنة السَويَّة والمرحة ، وتكيفه وتوافقه مع الجماعة خُلقيًا واجتماعيًا ، ودعم العلاقات الإنسانية والتوحُد والانسجاَم مع البيئة والمجتمع .

٥ – توقظ فى الطفل رُوح الجرأة واليقظة والانتباه والنشاط والحيوية ، وهو ما يُعد إسهامًا فعالاً فى بناء شخصيته المستقلة فيما بعد .

٦ – إذكاء روح التنافس الشريف ، وحفزه على الحرص على النجاح والتفوق بجدارة وبروح رياضية واجتماعية سامية .

وتنقسم أغنيات الأطفال إلى عدة أشكال منها :

١ – أغنيات ذات نص ولحن يمكن استخدامها لمصاحبة أية لعبة دون ارتباط بلعبة معينة ، ولكن أهميتها تكمن فى قيمتها اللحنية والإيقاعية التنظيمية فقط ، كالنموذج التالى :



عَمْ حَسَن   زرع بَصل
جيت أشمه   كلته كله
وآدى الزير   وآدى غطاه
وآدى النبى   اللى زُرناه
وآدى النبى   اللى إحنا حداه



وفى الدول العربية نصوص مماثلة تدور حول نفس الفكرة ، تتغير مفرداتها طبقًا لتغير اللهجات ، مثل هذه الأغنية من لبنان :

حدوته ما حدوته   طَلع الشيخ عالتوته
والتوته بِدْهَا فَاسه   والفاسة عند الحداد
والحداد بِدُّه بيضه   والبَيْضة بالدجاجة
والدجاجةَ بدهَا قمحة   والقمحة بالعلبة
والعلبه مِسكَّره   والمفتاح مع بُو صَلاح

راح يجيب حِملين تفاح

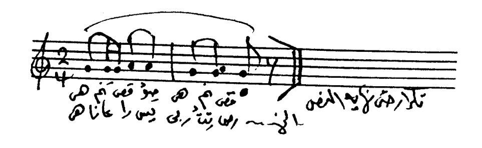
بدون تدوين (١)

(١) مرجع رقم (٥٦) ص ١١٥ – مجلة التراث الشعبى العراقية عدد ٦ ، ٧ ١٩٧٤

بينما فى مصر يغنون :

هينا مَقصْ وهينا مقص   هنا عرايس بتترص
هَينا فاطمة الحجازيه   شعرها ضانى ضانى
لَقِّيته على حصانى   وحصانى فى الخزانه
والخزانه عيزة سلَّم   والسلم عند النجار
والنجار عايز مُسمَار   والمسمار عند الحداد
والحداد عاوز بيضه   والبيضة فى بطن الفرخه
والفرخه عيزه قَمحَه   والقمحة عند التاجر
والتاجر عاوز فُلوس   والفلوس عند الصرّاف
والصراف عاوز لبن   واللبن عند البقره
والبقرة عيزه حشيش   والحشيش فى الجبال
والجبل عاوز عصافير   والعصافير فى الجنَّة
والجنه عايزه حنّه   والحنة فى إدينا

ربى يحنّن علينا ... الخ . (1)



(1) مرجع رقم (٤١) ص ٥٥ – محمد عمران – ألعاب الأطفال فى مصر .

أغنية ولعبة للتسلية :

وفيها يجتمع الأطفال متقاربى السن ويرددون مع التصفيق وهم فى حلقة على شكل دائرة ، ما يلى :

(ترديد إلقائى إيقاعى)

فى مصر

عَلى عِليـــــوه يـلـلـى
ضــرب الزمـيــره يـلـلـى
ضــربهــا حَــربى يـلـلـى
رنًت فــى قــلـبـى يـلـلـى
قلبى رُصـــاص يـلـلـى
أحــمــد رقــاص يـلـلـى
وطلعنا الجــبل يوحــه
نِنَقًُــوا سَــبل يوحــه
قِــبلتنا غـــزاله يوحــه
بيــضـه عِـريانه يوحــه
والحـاج مـحـمـد يوحــه
بيــعَـد فُلوســه يوحــه
نَعًـر جَـامُـوســه يوحــه
جامُوسه مِـحارب يوحــه
عــدى مــالقــارب يوحــه
عـــدتنى طنطا يوحــه
طنطا شـــراقى يوحــه
فــيـهـا وِز عـراقى يوحــه
عـــمى شـــاهين يوحــه
..... الخ

فى لبنان

يا حـجـاج مـحـمـد يـو يـو
قــديش مِـصـمًـد يـو يـو
مـصـمـد مـصـريه يـو يـو
مَلَوْ التُــمنـيًـــه يـو يـو
تُـمنيـــــة مـين يـو يـو
عـــمى شـــاهين يـو يـو
شـــاهين مــا مــات يـويـو
عِــنـدو بــنــات يـو يـو
بـنـاتو ســـــود يـو يـو
بخت المـوعـــود يـو يـو
خِـلًــف فَـطًـوم يـو يـو
تَــاكــل وتـــزوم يـو يـو
وبناته تســعـــه يـو يـو
قاعدين عالقصعه يـو يـو
.... الخ .

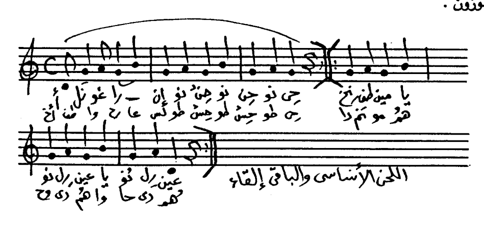
٢ – أغنيات محددة تصاحب ألعاب معينة لا تنفصل عنها وترتبط بها ، لكي تواكب خطوات اللعبة أو التمثيلية وخطها الدرامي ، وفيها يُؤدى كل طفل دورًا محددًا بعد توزيع الأدوار والشخصيات فيما بينهم ، مثل :

أغنية ولعبة الغراب النوحى

مجموعة من البنات (أو بينهم صغار من الذكور) تقوم بدور الطيور ، يقفن في صف واحد وراء ظهر واحده منهُن (الأكبر سنًا وحجمًا) وتمسك كل لاعبة بوسط زميلتها التى أمامها ، وأمامهن لاعب صبى أو بنت تقوم بدور الغراب الذى يحاول اختطاف إحداهن ، وتدافع الأم ووراءها المجموعة فى تحاور ومراوغة للإفلات من الغراب ، مع الغناء التبادلى بين عناصر اللعبة الثلاث – الغراب ، الأم ، الطيور – مرددين :

الغـــراب : أنا الغُـــراب النُوحى النوحى
أخطف وأطير على سُطوحى سطوحى
الأم : تـخـطـف مـين يـا نُـور الـعـين
دانا أمـــهم وأحـــاديهم
وإن عـــشت لربِّيـــهُم
وإن مُت تِقطع رقـــبـــيـــهم
الغـــراب : كـبـشـة فلوس وقـــعت منى (إلقاء إيقاعى)
الطيـــور : كـــداب كـــداب كـــداب
الغـــراب : والله العظيم وقـــعت منى
المجموعة : كـــداب كـــداب كـــداب
الغـــراب : إدينى الحـــيله
الأم : مـــدهلكشى
الغـــراب : إدينى الحـــيله
الأم : مين يُطبـــخلى
الغـــراب : أنا أطبـــخلك
الأم : مين يِعـــجن لِى
الغـــراب : أنا أعـــجنلك

ثم ينقض الغُراب فجأة ليخطف إحداهن ويضعها إن أفلح خلف ظهره حتى ينتهى صف الأم ، لتُصبح هى الغراب ولتُعاد اللعبة من أولها وهكذا ، على اللحن التالى دون أية مصاحبة ودون تصفيق وخلافه مع الأجزاء التى تؤدى بشكل تمثيلى إلقائى إيقاعى موزون .



٣ - أغنيات لا تُصاحِب اللعبة نفسها ، بل تُستخدم فقط عند الإعداد لها واختيار أفرادها وتوزيع الأدوار ، مثل :

حطـــه يـــا بـــطـــه	يـــا دقـــن الـــقـــطـــه
ســـعـــيـــده جـــايـــه	مـــن الـــغـــربـــيـــه
وآدى الـــزيـــر	وآدى غـــطـــاه
وآدى الـــنـــبـــى	الـــلـــى إحـــنـــا حـــداه



٤ – أغنيات للأطفال تؤدى فى المناسبات الدينية والقومية والأعياد والمواسم دون ارتباط بأية ألعاب ، فهى أغنيات موسمية فقط ترتبط بالمناسبة ولا تؤدى فى سواها ، مثل أغانى الاحتفاء بقدوم شهر رمضان الكريم ، والعيدين والمواسم مثل عاشوراء وليلة النصف من شعبان ، والتلميس والقرنْقشوه فى عُمان والخليج ، وطلوع الشمس وخسوف القمر ، وإتمام حفظ القرآن الكريم .... الخ ، ومنها :

يا برتقــان أحـمـر وكـبـيـر	بُكره الوقـفـه وبعـده العـيـد
يا برتقـان أحـمـر وِصـغَّـيـر	بُكرة الوقـفـه وبعـده نغـيَّـر



فى رمضان ينشد الأطفال (الأسكندرية – مصر)

حــــاللو يـا حـــــاللـو	رمـضـان كـريم يا حـــاللو
لولا حـــمـيـدو مــا جـيـنا	ولا تعـــــبنـا رجلـينـا
حــل الـشـنـطـه وادينـا	إدينـا مـيَّــه علـى مـيــه
أعَــدُّهم عــالصــيـنيـه	يا فــرَحـتـى يا ملَطـيـه
راحت تأشْتش ولا جتشى	واللى ضـربهـا بعـصـايته
أول جــــوازه إنجـــوزها	إنجوز واحـدة حبـشـيـه
والشـانيـة مـغـربيـه	والشـالـثـه قــرعــه زلـطه

لمِّت عيالها عالقصعه   هُمَّا كبار وللا صغار
يهل الدار إدُّونا   إدونا ما تدُّونا
حاللو يا حاللو   رمضان كريم يا حَاللو



وتؤدى هذه الأغنية على إيقاع حركة اهتزاز فانوس رمضان فى يد كل طفل أو طفلة ، وهم يجوبون الحارات والشوارع فى الحى لِتَلَقِّى الحلوى والنقود القليلة من المارة وأصحاب الدكاكين والمنازل .

فى العراق والخليج ينشد الأطفال عند سطوع شمس الشتاء :

طَلِعت الشُمِّيسه   على كَبْر عيشه (قبر)
عَيشة بنت الباشا   تلعب بالخرخاشه
يا مِلتنَّه صَرّفينَه   راح الوكت علينه
وإشَموسِنَا غابَت   ورِواحنه ذابت
طلعنا لِبَبرَّه   شَفنا حبيب الله

بيـــدُه قـلم فَــضَّـــه   يكـتب كـــتـــاب الـله
يا فـــاطمـــه بنت النبى   آخــدى كـتــابك وإنزلى
على صـدر محمـد وعلى   طلعت الـشَـمِّـيســه [1]

(غير مدّونة)

ومن أغانى الأطفال فى عُمان عند بداية النصف الثانى من شهر رمضان المعظم ، وفى موكب التلميسه أو الطوق أو القرنقشوه [2]

قـــرنقـــشـــوه يُـوناس   إعطـونا شـــــويَّة حَـلْوآه
دوس دوس فى المندوس   حـاره حاره فى الـسحَّـاره
قـــدام بيـــتكم وادى   وجـاكم الخـيـر مـتـبـادى
قـرنـقـشوه قــرنقــشـوه

(غير مدوَّنة) [3]

وبمناسـبـة ختم الطفل لحفظ القرآن الكريم ، تُغنَّى فيـه وتُرتل تلك الكلمـات من الصغار والكبار معًا ، وبعد كل سطر تردد كلمة – آمين . وهى تُسمى – التحميده أو الخاتمة فى – الكويت ، وتُسمى أيضًا – القرنقشوه فى عُمان :

الحـــمـــد الله الذي تَحـــمَّـــدا   آمين .
حمدًا كثـيرًا ليس يُحصى عددا   آمين .
سـبـحانـه من خالق سـبـحـانا   آمين .
بفــــضله عَـلَّمـنا ًالقــــرآنا   آمين .

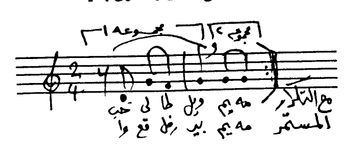
---

(١) مرجع رقم (٥٦) ص ٩٨ ، عدد ٥ – ١٩٧٤
(٢) القرنقشوه انظر قائمة المصطلحات .
(٣) مرجع رقم (٥٢) ص ٣٨٤ – معجم عمان – يوسف شوقى .

وفى العيد يردد الأطفال فى مصر تلك الأغنية :

حــــبلى طـويل   يَمَّهْ   وقع فى البـيــر   يـمـه
نزلت أجـيـبـه   يَمَّهْ   قــابلنـى البـيــه   يـمـه
إَدانـى جنيــــه   يَمَّهْ   أجـــيب بـه إيه   يـمـه
أجــيـب به وزَّة   يَمَّهْ   الـوزة تـكــاكـى   يـمـه
وتقـول يا وراكَى   يَمَّهْ   يا وراكى الشـوم   يـمـه
عــبـد الـقـيــوم   يَمَّهْ   زارع لامــــون   يـمـه
لامــونه حــادق   يَمَّهْ   طـش الـبــنـادق   يـمـه
ويوم الـعــيــد   يَمَّهْ   العـب بجـــديد   يـمـه
والشـمع يـقـيـد   يَمَّهْ   .... الخ . (*)

واللحن عبارة عن عبارة قصيرة جدًا ، ومع الغناء يتم تصفيق تبادلى بين صفين من الأطفال بالمواجهة ، مجموعة تغنى النص والأخرى بـ يَمَّه .



وهذه النوعية من الأغانى المأثورة قد اضمحلت بدرجة كبيرة ، خاصة بعد أن تخلينا عن تلك العادات الاحتفالية العظيمة القديمة ، ولم يَعُد يُحتفل بتلك المناسبات إلا من خلال احتفالات سقيمة غير شعبية عبر الإذاعة والتليفزيون وليس على المستوى الشعبى .

(*) مرجع رقم (٥٠) ص ١٠٧

ومعظم تلك الأغنيات كانت تُؤديها الفتيات عادة أكثر من الغلمان وبشكل جماعى فقط ، فى أسلوب حوارى تبادلى بين مؤدية منفردة وبقية المجموعة أو بين المجموعتين ، بألحانها الموروثة الشجية المشرقة ، التى تدور فى مساحة صوتية أكثر تطوراً من أغانى الأطفال الأخرى غير الاحتفالية ، لأن هذه الأغنيات بطبيعتها الاجتماعية الاحتفالية البهيجة ، التى تشبه إلى حد كبير أغانى الأفراح والأعراس ، وبالطبع ليست لها مُصاحبة آلية بل تصاحب بالتصفيق بالأيدى عادة ونادراً مع الطبول الصغيرة نوعًا فى الجزيرة والخليج وغيرها .

أما فى حفل الكبار فلهذه الاحتفالات طقوس ورقصات بالطبول والدفوف يشترك فيها الكبار والصغار ، كما فى اليمن وعمان والسعودية والخليج ، حيث تصاحبها رقصات عديدة متنوعة سبق بيانها .

وقد لوحظ أن هناك مناسبات كان يُحتفى بها بشكل شعبى ، تتردد فيها أغنيات محددة وأهازيج وإلقاءات تختص فيها كل مناسبة بأغان بعينها دون أخرى ، ولا تؤدى فى غير موضعها فى معظم الدول العربية وفى مصر خاصة ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

١ - العيدين (عيد الفطر ، عيد الأضحى) .

٢ - هلال الشهر الهجرى .

٣ - عاشوراء .

٤ - المولد النبوى الشريف .

٥ - طلعة رجب .

٦ - الإسراء والمعراج .

٧ - النصف من شعبان .

٨ - قدوم رمضان .

٩ - منتصف رمضان .

١٠ - نهاية رمضان والعيد .

١١ - المسحراتى .

١٢ – الجمعة اليتيمة .

١٣ – شم النسيم .

١٤ – الغطاس .

١٥ – وفاء النيل .

١٦ – موالد أولياء الله .

١٧ – ختم حفظ القرآن الكريم .

١٨ – خسوف القمر .

١٩ – هطول الأمطار .

وغيرها .... الخ .

وللأسف الشديد فقد اختفت معظم أغانى هذه المناسبات ونُسيت بعضها تماماً فى مصر وبعض الدول العربية ، بينما بقيت القليل منها أو فى طريقها للنسيان لأسباب عديدة منها :

١ – طغيان وسائل الإعلام التى تلهث وتلهث معها الأجيال المعاصرة وراء كل ما هو أجنبى ومستورد ، حتى وإن خالف التقاليد والشرع أحياناً .

٢ – التطور العلمى والعمرانى والصناعى الذى شغل الناس عن العناصر التراثية التى كانت تمثل قيماً اجتماعية وحياتية وأخلاقية هامة .

٣ – لم تقم أجهزة الإعلام الوطنية بدورها الأساسى وهو التأكيد على هوية المواطن وكل ما هو قومى ووطنى ودينى وأخلاقى يربطه بقيمه وموروثاته التى خلفها له أجداده ، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

١ - يتميز البناء اللحنى لهذه النوعية بتتابع وتسلسل الدرجات الصوتية المحدودة ، وقد تتخللها قفزة واحدة لا تتعدى الثالثة أو الرابعة التامة خاصة فى بداية العبارات اللحنية أو فى نهايتها أو بينها .

٢ - الاتجاه اللحنى الهابط هو الصفة المميزة للأغانى المأثورة عامة وأغانى مرحلة الطفولة بشكل خاص لاسيما فى نهاية الجمل .

٣ - تُبنى الألحان على عدد محدود من الدرجات تبدأ بدرجة واحدة إلقائية إيقاعية Monotone ، إلى خمسة درجات وهو الحد الأقصى للأغنيات الموجهة للطفل والتى يؤديها لهم الكبار وهن الأمهات غالبًا أو الأخوات والجدات ، وبذلك يمكن الجزم بأن المرأة هى المبدع الأول لهذه النوعية من الأغانى خاصة الأغنيات الفردية الأداء كأغانى المهد .

٤ - لا تشكل معظم أغانى الطفولة خاصة أغانى ألعاب الأطفال تكوينًا سلميًا أو مقاميًا واضحًا ، فمعظمها يبنى على (١ - ٣) درجات ، خاصة الأغنيات التى يرددها الأطفال بأنفسهم ، أما إذا تعدت ذلك إلى أربعة درجات (تتراكورد أو جنس كامل) أو خمسة Pentachord فيكون معظمها مبنيًا على مقام البياتى أو الراست والصبا ثم النهاوند .

٥ - تقوم الأغنيات على جملة لحنية واحدة قصيرة متكررة ، أو جملة مكوَّنة من عبارتين صغيرتين إحداهما تُشكل المذهب والأخرى لحن الكوبليهات المتكررة طوال النص ، وكلها لا تتعدى أربعة موازير بسيطة غالبًا ، ويرجع ذلك إلى طبيعة ووظيفة الأغنية الموجهة للأطفال .

٦ - البناء اللحنى والتركيب والشكل الإيقاعى أو الإيقاع الداخلى أو المصاحب للأغنية ، يكون دائمًا مواكبًا وملائمًا للوظيفة الاجتماعية والهدف منها ، فأغنية المهد هادئة رتيبة لا تحتاج لإيقاع واضح ولا مصاحبة إيقاعية من أى نوع ، بينما أغانى تهنين وترقيص الأطفال وملاعبتهم هى على العكس ذات حركة لحنية وإيقاع داخلى قوى واضح ، بينما كذلك أغانى ألعاب الأطفال تغلب عليها القيمة الإيقاعية النابعة من جرس النصوص المغناة وحبكة القافية وحركة اللعبة نفسها ، وهى عادة فى مصر تكون إيقاعات ثنائية بسيطة دون أية مصاحبة بأية أداة إيقاعية ، وقليلاً من إيقاعات ثلاثية

بسيطة فى الجزيرة العربية والخليج وإلى جانب الإيقاعات الثنائية ، كما قد تُصاحب بالتصفيق أحيانًا فى بعض ألعاب معينة ، حسب طبيعة ووظيفة اللعبة التى تُصاحبها الأغنية .

٧ – توجد فى بعض المناطق أغانى حرة الإيقاع حرة الأداء ليست لها ميزان معين ، خاصة فى الأغانى التى تؤديها الأمهات أثناء الرضاعة أو التى تُرددُها الجدات والمُسنَّات كما فى مناسبة الاحتفال بختان الطفل الذكر .

٨ – قد يتباين الإيقاع فى بعض أغانى الأطفال لتتنوع بين التدرج من السرعة للبطء أو العكس من البطء إلى السرعة ، وفقًا لمقتضيات اللعبة أو التمثيلية وخطواتها .

٩ – غالبًا ما ترتبط الأغنية بلعبة لها خطوات وحركات وأدوار محفوظة ، يُوزِّعها الأطفال فيما بينهم قبل بداية اللعبة ومن خلال أغنية أخرى أيضًا ، لتبدأ بعدها أغنية اللعبة المصاحبة لها ، وكل طفل يعرف دوره ومكانه تمامًا دون توجيه أو إرشاد ، ولكنه يتعلمها من خلال مشاهدة الآخرين .

١٠ – أغانى الأطفال شأنها شأن الأغانى المأثورة الفلكلورية العربية عامة ، مونوفونية ذات خط لحنى واحد مفرد (ليس بها تعدد تصويت) قد تُصاحب فقط بقرارات أو جوابات من الأطفال أنفسهم حسب أعمارهم وطبقاتهم الصوتية دون أن يدركوا ذلك ، وهى السِمة التى تتصف بها الأغنيات الجماعية عامة .

١١ – يتم الأداء الجماعى عادة بشكل – أنتيفونى – تبادلى بين طفل أو طفلة واحدة وبين بقية المجموعة ، أو بين مجموعتين من الأطفال يتقاسما الجملة اللحنية أو تكملان بعضهما أو يرددانها سويًا ، أو يكون الترديد عبارة عن كلمات أو حروف مجردة قد تكون بلا معنى أو هدف واضح ولكن دورها يقتصر على استكمال تمام الجملة اللحنية وضبط الجملة أو التشكيل الإيقاعى .

١٢ – من الملاحظ فى أغانى الطفولة عدم وجود حليات زخرفية أو تلوينية صوتية أو انتقالات لحنية من مقام إلى آخر ، تعترض سير الخط اللحنى البسيط نظرًا لطبيعة الأغنية وكفاءة المؤدين المحدودة صوتيًا وفنيًا .

١٣ – تتميز أغانى مرحلة الطفولة بالبساطة والسلاسة اللحنية ، مما يُتيح لها سهولة التناول والحفظ والأداء الذى يتناسب مع طبيعة هذه النوعية ووظيفتها والهدف منها ، دون أية تعقيدات أو سنكوبات أو تركيبات لحنية أو إيقاعية معقدة أو مُطوَّلة .

١٤ - تتسم أغانى وألعاب الأطفال بالنشاط والمرح ، وتتميز أغانى - سبوع المولود بالبهجة وأغانى الختان - بالحيوية والسرعة والسرور ، وتصاحب دائمًا بالتصفيق والزغاريد .

١٥ - يتناسب التركيب اللحنى والمقامى والإيقاعى للأغنيات مع الإمكانيات الصوتية والفنية والحركية والنفسية والفكرية للطفل ، تحقيقًا للوظيفة التى وجدت من أجلها تلك النوعية من الأغانى .

١٦ - أغانى - (الختان ، المطاهر) لا تُعرف كنوعية خاصة لمناسبة خاصة سوى فى مصر وبعض الدول العربية للأطفال الذكور فقط ، ولا تُعرف عادة الختان فى بقية أنحاء العالم ، ولا يمارسها سوى العرب واليهود فقط .

١٧ - تتناسب نصوص أغانى مرحلة الطفولة بشكل عام مع الإمكانيات الفنية والصوتية والقدرة العقلية والفكرية للطفل ، سواء منها ما يؤدى ويُوجَّه للطفل أو ما يحفظه ويردده بنفسه أثناء اللعب متلائمة فى كلتا الحالتين مع حصيلته اللغوية واللفظية من حروف وكلمات سهلة النطق بسيطة الاستيعاب باللهجة العامية دون الفصحى ، ولكنها فى نفس الوقت تحمل الكثير من الأهداف التربوية والتوجيهية والتعليمية والاجتماعية بشكل مباشر أو غير مباشر ، وضعتها وألفتها الأمهات غالبًا بذكاء فطرى فى إطار ترفيهى ميسر .

١٨ - الغالبية العظمى من أغانى الأطفال فى مصر والعالم العربى تكون نصوصها البسيطة مصاغة فى أوزان شعرية شعبية ، تُعتبر عروضيًا من البحور البسيطة السهلة السلسة مثل المتدارك والهزج والرمل . (*)

١٩ - جميع نصوص مرحلة الطفولة تكون باللهجات العربية العامية غير الفصحى ، إلا إذا تطلب أحيانًا تواجد بعض كلمات منها لأسباب ضبط القافية أو الوزن الإيقاعى خاصة فى الجزيرة والخليج ، أما فى مصر والشام والمغرب العربى فكلها باللهجات الدارجة .

٢٠ - يكون الاهتمام عظيمًا بضبط الوزن العروضى وقافية وجرس وتدفق الكلمات ، حفاظًا على القيمة الإيقاعية واللحنية للنص ، دون العناية بالمعنى والمضمون الفكرى ، بل يلاحظ كثرة وجود الكلمات التى لا تحمل معنى مفهوم ، فى سذاجة وبلا عقلانية أو منطقية أحيانًا كثيرة ، فهى فقط مجرد ألفاظ لاستكمال ضبط النص زجليًا وإيقاعيًا .

(*) مرجع رقم (٨) ص ١٤ - أحمد نجيب - أغانى الأطفال الشعبية فى ٢١ لغة .



ثانيا : أغانى مرحلة الصبا والشباب

١ - أغانى الحب والزواج

تشكل أغانى الحب والزواج والأفراح تراثا فنيا وكنزا ثريا من الأغنيات التى تتعدد أشكالها وألوانها وطقوسها ، وإن كانت تتشابه فى كل الدول العربية إلا أنها قد تختلف فى بعض الجزئيات ، وإستخدام مفردات لغوية وتشبيهات محلية فى النصوص ، بحكم البيئة والتاريخ واللهجة المحلية لكل منها .

وهذه الأغنيات عند تحليلها ودراستها نصا ولحنا نجد أن بعضها شديد القدم وبعضها تبدو عليه بعض الحداثة ، ولكنها من ناحية الكم تُعد أغزر وأثرى الأغنيات المأثورة بين جميع الأغنيات الفلكلورية الأخرى ذات الوظائف الاجتماعية المختلفة ، أما من ناحية الكيف فهى تضم أبسط وأسهل الأغانى ، وفى نفس الوقت تضم كذلك أكثر الأغنيات تطورا وتقدما وحرفية ، من ناحية البناء اللحنى والتركيب والصياغة الفنية الموسيقية ، ومن حيث الحركة اللحنية الجريئة والمساحه الصوتية الواسعة Register ، والقيم الجمالية الموسيقية واللغوية .

ولأن الحب هو أسمى المشاعر والأحاسيس الإنسانية ، وهو الذى يمهد للزواج أهم العلاقات بين الرجل والمرأة ، بما له من قدسية وخصوصية فى حياة الإنسان العربى ، لذلك فإن الأغنيات التى تتصل بالحب والزواج لا تنفصلان ، وتشكلان معا نوعية أساسية وموضوعاً يستحوذ على القدر الأكبر من المأثورة العربية، وهذه الأغانى تُؤدَى معا فى مناسبات الاحتفال بالخطبة والزواج بطقوسها وخطواتها المختلفة ، منذ أول إعلان عن إرتباط الفتى بالفتاة ، حتى يوم العرس وما بعده كذلك ، وهذه الأغنيات تتشابه فى الاطار العام لنصوصها التى تُعبِّر جميعها عن وصول علاقة الحب إلى الهدف الأسمى منها وهو الزواج .

وتُصوِّر الأغنية الشعبية المأثورة الحب والغزل والصلة البريئة بين الفتى والفتاة على أنها علاقة بريئة عفيفة ، والمُحِب هو من يعرف أصول التعامل مع من يحب ، وتعبر الأغنيات عن ذلك فى بساطة وتلقائية بعيدة عن الغلو فى الوَلَهُ والعشق والاستكانة والحزن واللوعة ، وتخلو من صور العشق الذى تنهمر فيه دموع العاشق ساهرا فى الليل تائها فى النهار فى إنتظار المحبوب ، وغيرها من صور المحب الذليل بلا إرادة

أو كرامة أو خُلُق ، وهو على العكس ما تصوره الأغانى الدارجة والشعبية والمحترفة ، التى تجد لذة فى ذلك كما فى بعض المواويل والقصص الشعبى وغيرها .

وتتناول الأغانى المأثورة الحب والمحبين فى أسلوب سهل واضح قد تتخلله بعض الألفاظ التى تحمل معانى مُركّبة ، فيها من التورية والجناس والطباق والمحسنات البديعية اللغوية الكثير ، وبذكاء وفطرية شعبية تُصاغ بها التعبيرات والتشبيهات البليغة جدا أحيانا ، والساذجة المقصودة تارة أخرى ، لكى تغلف المعانى المطلوبة والغرض الوظيفى للأغنية ودورها الاجتماعى ، إلى جانب الوظيفة الأخرى الهامة للأغنيه وهى التسلية والترفيه والترويح ، وإشاعة جو من البهجة والفرحة والمشاركة الوجدانية ، حيث تتردد هذه الأغنيات كلها جماعيا ، وليست للفردية فيها مكان سوى للمغنية أو المؤدى (نادرا) التى تقود المجموعة ليتبادلا النص كاملا أو أجزاء منه متتاليا ، أو تتولى المجموعة المذهب بينما تتولى المغنية المنفردة الكوبليهات أو النص الأساسى .

ومن المؤكد أن المرأة أيضا هى المبدع والمؤلف الأصلى للنص واللحن ، أو هى التى تولت عملية التعديل والتبديل أو التهجين بين الأغانى ، وتقوم هى بالدور الأساسى فى الأداء ، خاصة فى دلتا وصعيد مصر ، وكذلك فى معظم الدول العربية ، بينما يكون دور الرجل ثانويا أو محدودا فى المناطق الأخرى خاصة الريفية ، وعلى العكس يكون للرجل الدور الأساسى والرئيسى فى معظم المناطق الصحراوية والبدوية فى سيناء والصحراء الغربية والواحات ومطروح ، والجزيرة العربية واليمن والخليج والمناطق البدوية فى بلاد المغرب العربى .

وأغانى الأفراح بحكم وظيفتها الاجتماعية والترفيهية التى ترتبط بأهم المسرات فى حياة الإنسان ، لها أهميتها الخاصة بالنسبة لعلماء ودارسى العلوم الإنسانية والفنية والأدبية والموسيقية خاصة ، لأنها تشكل كما ذكرنا - الجانب الأغزر عددا والأكثر إنتشارا من الأغنيات المأثورة قاطبة وأكبرها فنية وتطورا ، والتى لم تُهمل أو تُنسى أو تندثر إلى حد كبير حتى الآن ، رغم كل العوامل والمؤثرات والتأثيرات السلبية التى كانت لها اليد الطولى فى إندثار ونسيان نوعيات أخرى منها .

والأغنية هى العامل المشترك الذى يُساير مختلف الطقوس الخاصة بالأعراس والأفراح فى كل مكان ، ولا يمكن تَصوُّر حفل عرس شعبى (فرح) دون أن تُسهم فيه الأغنية بالنصيب الوافر ، ومن ثَمّ فهناك نوعيات مختلفة من الأغنيات تتشابه أو قد

تختلف قليلا فى الأسلوب والصياغة طبقا للمناسبة والوظيفة التى جعلت من أجلها ، على حين يحمل النص ومعانية ومفرداته وجه الاختلاف الأكبر الذى يعبِّر عن مختلف خطوات طقوس الزواج ، بداية من أول فكرة للزواج لأحد شباب الأسرة وحتى الصباح التالى لليلة العرس ، التى تسمى بـ . (ليلة الدخلة) ، وبينها جميعا تتوارد الأغنيات التى تُرددها الفتيات عادة والشباب أحيانا كل ليلة والتى تتخللها أغانى الحب ، وفيها تَبُث الفتيات ضمنيا (أو الفتيان) ما فى خاطرهن ، وما يريد أن ينطق به لسانهن وما تهفو به قلوبهن من خلال مئات النصوص المحفوظة المرنة المطاطة ، ولكى يبعثن بها إلى الأحباب وربما إلى أحد الموجودين المشاركين أو المشاركات لعل وعسى ، والذى يمنعهن الخجل من التعبير المباشر عما فى نفوسهن ، وهنا تكون الفرصة السانحة التى تستطيع فيها الفتيات أن يعبرن عن شعورهن وسط الجميع دون خوف أو وجل أو حياء - والكلام لكى ياجارة - والنصوص زاخرة وفيها كل المعانى والتعبيرات التى يُردن إيصالها بسهولة ويسر .

وتتشابه طقوس وإجراءات الزواج والأفراح بشكل عام فى مصر وكل الدول العربية مشرقها ومغربها مع وجود بعض الاختلافات الشكلية البسيطة فى التفاصيل ، وهى تتلخص فى خطوات متعددة تواكبها الأغنية خطوة بخطوة ، ولكل منها نصوصها وأغانيها الخاصة التى لا تتعداها ، وأغنيات أخرى عامة يمكن أن تُؤدى فى كل مناسبة أو خطوة أو طقس منذ الخطبة إلى ليلة العرس وعند الاستعداد والاعداد لحفل الزفاف .

والزواج هو أهم المناسبات التى يحتفى بها فى جميع المجتمعات البشرية ، ولها طقوس وتقاليد تتشابه أو تختلف قليلا من مجتمع إلى آخر ، سواء كان بدائيا أو متخلفا أو ناميا أو أكثرها تحضرا ومدنية ، وفيها تُمارسَ أنشطة متعددة عقائدية ونفعية إجتماعية وفنية ، يحكمها فى كل مكان وزمان الاطار العام للعادات والتقاليد القيم والموروثات الاجتماعية والثقافية ، إلى جانب بقايا من مخلفات عالم الأساطير والسحر والخرافات وأنماط السلوك والعقائد والطقوس الدينية الوثنية أو المُوحِّدة .

أما الزواج من حيث وظيفته وأهميته فى حياة البشر ، فهو الرباط الذى شرعه الله سبحانه وتعالى للعلاقة السوية المقدسة بين الرجل والمرأة حفظاً لنوع الكائن البشرى ، وتأكيداً لما يجب أن تكون عليه روابط الأسرة كنواة للمجتمع ككل ، أكثر منها علاقة جنسية بين ذكر وأنثى ، حتى تصبح هناك قواعد معينة تحكم هذه العلاقة ، وتحدد شكل ومفهوم الزواج الذى قال فيه سبحانه وتعالى فى كتابه الحكيم فى سورة الروم أية ٢١ :

(ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها)

وفى سورة الأعراف أية ١٨٥ :

(هو الذى خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها)

صدق الله العظيم .

وهذه القواعد تُشكل مع غيرها من العادات والتقاليد والموروثات ، الطابع المميز لكل مجتمع إنسانى بخصائصه التى تميزه عن المجتمعات الأخرى ، كما تحدد أيضا شكل العلاقات والمؤثرات الاجتماعية والثقافية بالمجتمعات الأخرى ، وهو ما يؤثر كذلك فى شكل وأسلوب إحتفاء أى مجتمع بالزواج وطقوسه ، ولكنه لا يؤثر فى الاطار العام لمضمون - فرح العرس - كمناسبة وذكرى غالية تظل إلى نهاية العمر عالقة بأذهان العروسين والأهل وإلى ما شاء الله .

وللتنوع المتباين فى أنماط وتقاليد الزواج بين المجتمعات الانسانية فى أركان الأرض ، وكذلك بين أرجاء العالم العربى والشرقى عامة ، وأيضا داخل حدود الدولة الواحدة شمالها وجنوبها شرقها وغربها أحيانا له آثاره فى المأثورات العقائدية وتقاليد وطقوس الزواج وأسلوب الاحتفاء به ، فعلى سبيل المثال :

(أ) تحرص بعض المجتمعات على تأكيد أواصل القربى ووحدة الدم بالزواج من إبن أو إبنه العم أو الخال كإختيار أولى هام ، حرصا على عدم تفتيت الملكية الزراعية أو العقارية ، على حد المثال الشعبى القائل :

(وزيتنا فى دقيقنا) ، وإذا لم يتقدم أحد لطلب يد البنت من أهلها ، لابد من إستئذان العائلة كلها قبل الموافقة أو قبول الزواج من خارج العائلة من نفس البلدة أوالحى ، وبعدها يكون من أقرب قرية أو من بلدة مجاورة . (*)
كما فى النموذج التالى :

(*) مرجع رقم (٣٥) ص ٤٤١ .

أ . د . الجوهرى الأنثربولوجيا أسس نظرية وتطبيقات عملية .

هَيّا يَبن عَـمَّى هيـا يا لـغـريب   هيـا يـبن خـالى هيـا يالـغـريب

لآخذ إبن عمى وأتشـمر بِكُمِّى   لآخذ إبن خالى وإتشمر بِشالى

وقول إبن عمى أولـى ما لغريب   وقول إبن خالى أولى ما لغريب

هيـا ين عـمى هـيـا يالغــريب   هيـا ين عـمى هـيـا يالغــريب



(ب) قد ترفض مجتمعات أخرى هذا النمط السابق ، وتُحتِّم على إبنائها الزواج من خارج الأسرة وهو ما تشير إليه الفتيات فى أغنياتهن مثل :

مؤدية منفردة = مَنَ على رأسى لِيـهِ يا طاقـيـه تِطيـرى

مرددات = » » » » » » » » »

منفردة = من على رأسى قـالولى تخـدى إبن عـمك

= قلت دا قـاسى قـالولى تَخـدى إبن خـالك

= قلت دا قـاسى قـالولى تخـدى حـبـيـبك

= قلت فـوق رأسى لِيـهِ يا طاقـيـه تطيـرى

مرددات = من على رأسى ليـه يا طاقـيـه تطيـرى

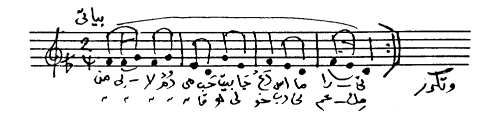
منفردة = من على رأسى ليـه يا طاقـيـة تطيـرى

مرددات = من » » » » » » » »



وأيضا هذا النموذج :

منفردة	=	من بِلاد أمُى حــبـيت جــدع أســمــرانى
مرددات	=	» » » » » » » » »
منفردة	=	من بلاد أمى قـــالولى خُـــدى إبن عــمك
	=	قلت يا ذُلّى قـــالولى خـــدى ابن خـــالك
	=	قلت يا ذلى قـــالولى خـــدى الغـــريب ده
	=	زغردت أنا وأمى وحبـيت جـدع أسـمـرانى
مرددات	=	من بلاد أمى حــبـيت جــدع أســمــرانى

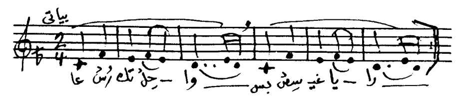


(جـ) قد تَسمح بعض المجتمعات العربية للفتى أو الفتاة بالأشتراك فى قبول أو رفض المرشح للزواج كشريك فى الحياة ، بينما يكون الاختيار فى مناطق أخرى بواسطة الأسرة فقط ، ولا رأى للفتى أو الفتـاة فى هذا الشـأن ، ولكن حديثا قد تُعطى الفتاة أو الفتى حرية أكبر فى الاختيار .

(د) تحبذ معظم المجتمعات الشعبية (الريفية واليدوية والعُمَّالية) التبكير فى الـزواج ، ومن العـيب عندهم أن تصل الفتـاة إلى سن يناهز الخـامسـة عشرة دون زواجٍ ، وتمتدح العروس لصغرسنها ، وأنها مـازالت غضة و - خـام - ، وقـد فَـسَّـر المحللون هذه الظاهرة بأن البناء الاجـتـمـاعى والاقـتصـادى كان يرفض الزواج المبكر ، لأن المرأة وأطفالهـا يمثلون قـوة إقتصادية قوية ومصدر دخل للأسرة ، خاصة من بين العاملين فى الزراعة والرعى والعمل اليدوى .

ولكن بعد تغير الظروف الاقتصادية فى معظم الدول العربية ، وعندما لم تعد الزوجة والأطفال سندا إقتصاديا بل أصبحوا عِبئا على كاهل رجل الأسـرة ، إرتفع سن الزواج قليـلا فى بعض المناطقِ ، بينمـا ظل التمسك بالزواج المُبكِّر هـو الواقع الفـعلى الشـعبى ، ربما تَمسُّكا بالقيـم الدينيـة الإسلامية ، وربما كان رد فعل لظاهرة تقييد الاختلاط بين الجنسين فى مناطق عربية عديدة ، وعدم الاعتماد على البنت العاملة أو على الوظيفة ، رجوعا إلى البيت أولى بها ، وعليها إذن أن تتزوج بدلا من وجودها بمنزل الأسـرة بلا داع ، لذلك تتم الموافـقـة السـريعـة على أول من يطرق بابهـا كعريس مناسب تقبله الأسرة ثم العروس .

عروستك حلوة   بس صغيرة



وأيضا هذا النموذج :

يادى العـريس الصُغَّـير   إللى كـتبنا اليـوم كتـابه يا

يا ريـت أنا بنـت عـمـه   يـا ريت أنـا بنت خـاله يـا

يا ريت أنا العروسة الجميلة   أفرش وأنام على طـرف شاله يا

يا دى العـريس الـصـغـيـر   إلى كـتـبنا اليـوم كـتـابه يا



وتقوم تقاليد ومراسم الزواج فى مجملها على عدة خطوات متتالية وإجراءات لا تختلف كثيرا من دولة عربية إلى أخرى ، تواكبها الأغنية كما أوضحنا كمأثور شعبى من مرحلة وخطوة إلى أخرى ، بشكل يعكس رصد الصورة الواقعية لحياة الإنسان العربى ، وما يتخلل هذه الإجراءات من تقاليد وممارسات شعبية ، ومظاهر إحتفالية وموروثات إجتماعية وعقائدية تكون فى مُجمِلها على النحو التالى :

١ – الاختيار .

٢ – الموافقة .

٣ – الخطوبة والشبكة (الضمة أو الماسكة) .

٤ – تجهيز شوار ومتطلبات العروسين .

٥ – الحِنة أو الجلوة .

٦ – عقد القرآن .

٧ – الزفاف (الدخلة) .

٨ – الصَباحِيةٌ .

أولا : الاختيار :

حينما يصل سن الشاب أو الفتاة إلى السن المناسب للزواج ، حِرصا من الأسر العربية عادة على الزواج المبكر ، يبدأ التفكير الفعلى فى إختيار العروس المناسبة ذات الحسب والنسب ، والتى تتكافأ إجتماعيا وإقتصاديا مع أسرة العريس من حيث الثروة والجاه والأصل الطيب ، وأن تكون ذات حسن وبهاء .... الخ .

ومن الملاحظ أن جميع أفراد الأسرة يشتركون فى البحث عن عروس لفتاهم المقبل على الزواج ، ويتطوع الجميع بترشيح واحدة أو أكثر مُعددًا مآثرهن ومحاسنهن ، وتُفضى بكل هذه المعلومات إلى كبير العائلة ، أما إذا وجدت العروس القريبة كإبنة العم أو الخال ، فهى أفضل لدى البعض لتنتهى المسألة بسهولة ويبدأ الاستعداد للمراحل التالية .

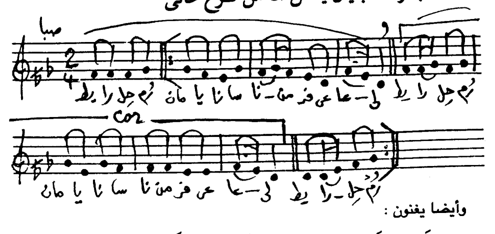
قد يذهب البحث بعيدا عن محيط الأسرة أو العائلة ، أو ربما من خارج البلدة أو الحى ، ولتبدأ سيدات أسرة الفتى بزيارة المشرحات من الفتيات لدراسة سلوكياتهن وأحوالهن ومهاراتهن إن لم يكن من فتيات الأسرة أو العائلة أو الجيران ، فى سبيل التحقق من أفضليتهن وحسنهن بحثا عن أنسبهن لتكون زوجة للفتى ، وبالطبع فإن الأسر تلك ، عادة ما يَفطَنون إلى نوايا وأسباب الزيارة ، ويحرصون على إظهار إبنتهم فى أحسن وأجمل صورة ممكنة وأفضل سلوك .

وهناك العديد من الطرائف التى تتم فى هذا الشأن ، حيث تحتال السيدات بوسائل عديدة للاطلاع على خصوصيات وخفايا الفتاة المعلنة ، وغير ذلك من أسرارها وصفاتها الجسمية والنفسية الخُلقية أيضا ، ووضعها تحت أختبار قاس ساذج أحيانا للتأكد من سلامة نظرها وأسنانها وشعرها ، وتفحصها عن قرب للتعرف على مايمكن إخفاؤه عنهن بكافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة حرصا على أفضل إختيار لعروسة فتاهم .

وعلى الفور تبدأ الأغنيات فى التردد فى محيط الأسرة ومنزل العريس والعروس ، خاصة أثناء العمل المنزلى أو فى جلسات السمر بعد العشاء لتعدد فضائل ومحاسن العروس ، وعن العريس الغالى الرجل الشهم الطيب ذى القلب الطيب والنسب العالى ، وصفات الصلاح والتدين والحسن – حتى وإن كان غير ذلك .

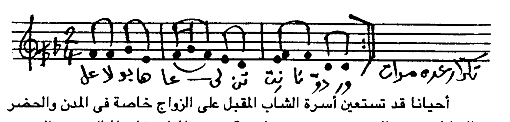
على أنه من الملاحظ أن الصفات المثالية للفتى والفتاة قد تغيرت حديثا وفق معايير جديدة ، فإنتشار التعليم وأسباب التحضر والعلم أصبحا من الصفات المطلوبة ، وأصبحت الأغنية تتحدث عن توفر ذكاء وحنكة العريس ، وتصفه بأنه – جدع كسيب – جيبه عامر متحمل للمسؤولية ، لأن الظروف الاجتماعية والاقتصادية المعاصرة أصبح لها أهمية أكبر فى معايير إختيار شريك أو شريكة العمر . كما هو موضح فى النماذج التالية :

يطُرحَ الرُمَّان يا ناس أنا من فـرع عالى
يطرح الرمـان يجعـل طَريقَك مسـالك
لا تكون جعـان يجعل طريقَك قُـولليلةُ
لا تكون عطشـان يجـعل طريقك جنينه
لا تكون حَـرَان يجعل طريقَك عَـروسه
تبكر الصبيان يناس أنا من فـرع عالى



وأيضا يغنون :

عَـللى أبوهـا عـــالى تَنتنى أدوَّر
علـلى أبـوها عـــالى تَقَّـل عَلـيَّـــه
خلـلى المهـــر غـــالى تَـنتِّـنى أدور
عـللى أبوهـا عـــالى تنتنى أدور
علـلى أبـوها غـــيَّـــه تـنتـنى أدور
علـلى أبـوها غـــيـــه تَقَّل عـليَّـــه
خلـلى المهـــر مـــيـــه تنتـنى أدور



أحيانا قد تستعين أسرة الشاب المقبل على الزواج خاصة فى المدن والحضر بالخاطبه ، فى البحث عن عروس مناسبة حسب المواصفات المطلوبه من العريس وأهله ، حيث يكون الاختلاط بالأسر محدودا نوعا ولا مجال للتعرف على الفتيات المقبلات على سن الزواج ، وقد إندثرت هذه المهنة الشعبية تقريبا ، ولكن حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين كانت للخاطبة أهميتها الكبيرة كواجهة تَعرِض من خلالها الأسر المحافظة بناتها دون الحاجة للخروج أو التعرض خارج المنزل ، خاصة عندما لم يكن تعليم البنات على الصورة التى نعهدها الآن ، وكانت التقاليد تمنع الشباب من رؤية الفتيات أو مقابلتهن والتعرف عليهن قبل الزواج .

ثانيا : الموافقة :

ما أن يقع الاختيار على العروس المناسبة من قِبلَ الشاب وأهله ، بعد أن مهدت السيدات الطريق للمفاوضات ، ووضعن الخطوط الرئيسية للاتفاق على معظم الاجراءات مبدئيا ، يقوم عَميد أسرة الشاب ورجالها الكبار سنا ومقاما بزيارة رسمية لأهل الفتاة المختارة لكى يطلبون يدها رسميا ، ويضعون أمام أهل العروس المستقبلة كافة البيانات عنهم ، للسؤال والاستفسار عنهم خاصة إذا كانوا من خارج أهل القرية أو الحى أو البلدة ، ليقوم أهل الفتاة بالتحرى عن الخاطب وأسرته ، حتى إذا وَثَقوا فى كفاءته وفى كفايته وصلاحيته لنسبهم ، أرسلوا إليهم بالموافقة والترحاب ، ليبدأ بعد ذلك التفاوض بشأن إجراءات الخطبة والشبكة والاعلان عن خطوبة الفتى للفتاة ويتم تحديد ميعاد تقديم الشبكة للعروس .

ثالثا : الخطوبة والشبكةأو الماسكة .

بعد الموافقة النهائية على خطبة الفتاة يتم إجتماع على شرف كبار رجال العائلتين أو الطرفين ، حيث تُتخَذ فى هذه الجلسة الاتفاقات التمهيدية لاقرار قيمة وميعاد وكيفية تقديم الشبكة ، وهى الهدية الذهبية أو المادية للعروس ، والاتفاق على قيمة الصداق وتفاصيل كيفية إتمام تجهيزات منزل الزوجية (المهر) ومكان الاقامة وميعاد الدخلة .. الخ ، ويُطلق على هذه الجلسة فى مصر – الفاتحة – تيمنا بقراءة الفاتحة بعد الاتفاق ، – الحليب – فى ليبيا و – الشرط – فى الجزائر ، وبعد إنتهاء جلسة الاتفاق تقدم الحلوى والمشروبات للحاضرين .

وهكذا تبدأ الأغنيات تصدح فى منزل كل من العريس والعروس يوميا ، خاصة بعد المغرب والعودة من العمل مساءا ، ومنها :

ضَلِّل يا عِنَبى على البوابة

لو شُـــفت القُـــصَّــة   مـــرصـــوصـــة رَصَّـــه
لَتُـــمـــوت بـالحـــســـرة   وأنت عـــالبـــوابه
لو شـــفت شـــعـــرى   مَنطور على ضـــهـــرى
لتـــقـــبض مـــهـــرى   ونَتَ عـــالبـــوابه
لو شـــفت القـــوره   حـــتِّـت بَنُّـوَره
لتَـــخُـــدلى صـــوره   ونَتَ عـــالبـــوابه
لو شـــفت سنـــانى   فِى العلبـــه الشـــامى
لتـــمـــوت على شـــانى   ونت عـــالبـــوابه
لو شـــفت رجلـى   فى الجـــزمـــة بتـــضـــوى
لتـــمـــوت على رجلى   ونت عـــالبـــوابه

ضَلِّل يا عنَبى علَى البوابة



آه منك يا واعى

آه مـــنًّـــك يـــا واعـــى	خت الحلوه وسُبت الوحشة تراعىٍ
آه يَـا واد يـامَـــــسكّـر	خت الحَلوة وسَبت الَشينه َتفكّر
هـو اللـى خطبــــهـــــا	روحّ يقول لأمه أنا ميـتُ فى نَسبها
هـو اللـى نقــــــاهـا	روح يقول لأمه أنا مَيت فى هواها
آه مـــنـــك يـــا واعـــى	خت الحلـوة وسـبت الشـينه



وتغنى الفتيات والأم فى تونس لابنتها بمناسبة الخطوبة :

سَعدى بيها سعدى بيها

حجبه وزغاريت عليها

وَالخُطَّاب تُخطُب فيها

وأنا نِحلِف ما نُعطيها

(بدون تدوين) (*)

(*) مرجع رقم (٥٦) ص ٢١. عدد ١٠ / ١٠٧٧ ، مجلة التراث الشعبى - بغداد .

وتأمل الفتاة أن يكون حبيبها هو نفسه من جاء يخطبها :

يَمَّه إفتحى بَابِنا — خللى الحبايب تجينا
فتحت يا بنتى بأَبنا — وطلعت فوق سُطحنا
وطلبت من ربنا — إنِ الحبايب تجينا



وتغنى الأخت لأخوها بمناسبة خطوبته لمحبوبته :

يادى الطير إللى حط وشال — ولا خطبنا اللا النوّار
يادى الحلم اللى حلتمولك — ياخويا وفكرهولك
ليلة الدخلة حقولولك — من العشا للنهار
والشلبية فى دار أبوها — والخوادم يخدموها
وعريسنا يقول هاتوها — تنوّر الأوضه والدار
يادى الطير إللى حط وشال — ولا خطبنا اللا النوّار



بعد قراءة الفاتحة والاتفاق على كل الأمور المتعلقة بإتمام الزواج على خير ما يرام ، يبدأ الخطيب بزيارة منزل أهل عروسه دون أن يراها فى أغلب الأحوال ، فقد جرت العادة على حجب الفتاة وعدم خروجها بمجرد خطبتها إلى أن يتم زفافها ، وإن سمحت العائلة له برؤيتها فيكون لدقائق معدودة فى حضور الجميع ، كما يكون لِزاما على الخطيب تقديم الهدايا إلى خطيبته فى الأعياد والمناسبات خاصة الدينية ، زيادة فى التودد لأسرة الفتاه والاندماج بين أهل الخطيبة خاصة من الرجال إذا كان من خارج البلد أو القرية أو الحى ، وبالطبع لا يزور البيت إلا فى حضور رجاله خاصة فى المساء بعد صلاة المغرب ، حيث يستمع إلى غناء الفتيات من أهل وجارات وصويحبات الخطيبة وهن يرددن أغنيات الحب المأثورة ، وتوجه له بعض أغنيات المديح والثناء عليه وعلى أهله وأهلها ، وكيف أنه أحسن الاختيار من عروستهم الحلوة الشمائل ذات الحسب والنسب ... الخ ، وهى الأغنيات التى تحفظها الفتيات والسيدات عن ظهر قلب ، وطالما شاركن أمهاتهن وإخواتهن فى ترديدها منذ الصغر ، ولديهن الرصيد الكافى منها الذى يكفى لجميع المناسبات والأوقات ولكل الظروف التى يكون للأغنية دور فيها .

وفى هذه الأغنيات تجد الفتيات كما أشرنا من قبل ، مُتنَفَسا لما فى نفوسهن من مشاعر مكبوتة وأحاسيس يردن أن يفضين بها فى مثل تلك المناسبات المتاحة ، ويُشِرن فيها بذكاء فطرى شعبى إلى معانى الشوق والحنين والرغبة والأمل فى أن يصبهن الدور والحظ أيضا ويتزوجن من إبن الحلال قبل أن يمر دونهن قطار الزواج ويعنسن ، مشيرات إلى من عليُه العين والنيِّة بأن يسارع فى التقدم لأهلهن بلا خوف أو خجل ، مستخدمات وسائل البَلاغة اللغوية السهلة الفطرية التى يحملها النص البرىء الساذج فى ظاهره بالنسبة للفتيات الصغيرات ، على حين يدرك فيه الكبار غير ذلك ، وقد يصل الأمر إلى طلب الترفق بالعرسان من أهلهن ، وأنهن قد كبرن على المماطلة بهن وضياع الفرصة لتحديد مستقبلهن والستر فى بيت العدل . ومن نماذج تلك الأغنيات ما يلى :

يم الصدر لبيَض زى المشا الله

طالبه منك يا با طلب مشِ كـبير	أربع غوايش دهـب ودَاير سرير
وجموسة حَلاَّبه أعمل منهَا فطير	وعريس صـغير مـيكنشى كبـير
أخده فى حضنى وأتكل على الله	يم الصـدر لبيض زى المشـا الله



وأيضا يُغنين حول نفس المعنى

يانينه على الأسمر يانينه جَننِّى

يـاريتـنى أنـا كُـــبَّـــايَـه	كُـــبَّـــاية لِيــــه
علـى الصـــوانى مـليـــانه	مـلـيـــانه لـيــــه
كل البـنات بتـــتـجـــوز	تـتـــجـــوز لـيــــه
ونا فـى حـــبك هـيـــمـــانه	آه يـانـيـنه عـلى لـســـمــــر
يـاريتـنى يـانـا لامـــونـه	لامـــــونـه لـيــــه

على الشجر يانا مَركُونَه	مركونه ليه
كل البنات بِتتجوز	تتجوز لَيه
ونا فى حبك مرهونه	مَرهونه ليه
يا ريتنى يانا تُفَّاحه	تفاحه ليه
على الشجر يانا مِرتاحه	مرتاحه ليه
كل البنات بتتجوز	تَتجوز ليه
ونا فى حبك سَوّاحه	سواحه ليه



ملحوظة هامة :

هده العلامة على التدوين

هذاالجزء مُخصص للكورس أو للمجموعة الثانية ، هذا للعلم .

ومن الجدير بالذكر بأنه قد يتم دفع المهَر (الصدَاق) إلى أسرة العروس وقد يتم عقد القران أولا ، على أن تبدأ بذلك أسرة كل من الخطيبين بتجهيز المهمات ومتطلبات العروسين من مسكن وملابس والمفروشات والموبيليا والأجهزة ومعدات المطبخ وخلافه من الأشياء المتفق عليها ، وهذه قد يقوم بها العريس وحده فى بعض المناطق ، أو يتولاها أهل العروس وحدهم بعد تسلم المهر ، ثم الصرف منه على مستلزمات الزواج ، وقد تتقاسم العائلتين ذلك ، على أن يبقى بعد تمام إعداد وتجهيز منزل الزوجية تحديد ميعاد العرس والزفاف ، على أنه أصبح فى حكم العادة أن يتم عقد القران فى مناطق كثيرة من العالم العربى ، قبل الزفاف بساعات أو بأيام قليلة بعد إتمام إعداد - الجهاز أو الشوار - فى مصر ، وهو ما يسمى - التقميش - فى لبنان والجهاز - فى الأردن وسوريا ، خوفا من ظهور أية خلافات طارئة بعد عقد القران وهو ما قد يتسبب فى العديد من المشاكل التى هم فى غنى عنها . (*) .

٤ - تجهيز شوار العروسين :

أما إعداد مستلزمات بيت الزوجية ومهماته وإعداد الملابس والكسوه للعروسين ، وإعداد متطلبات حفل العرس ، وما يستلزم لها من مواد تموينية (قمح - أرز - سمن - عسل - سكر - كعك - حلويات - شربات) ،

وتجهيز الخراف والجاموس والطيور التى ستذبح فى حفل العرس للمعازيم ، وهى مهمات شاقة تُقسَّم واجباتها بين أفراد العائلة من الكبار والصغار والعجائز كذلك ، ولكل منهم مهمة محددة ، والجميع يساهم فيها بجهده أو بماله أيضا فى سبيل الظهور بالمظهر اللائق أمام الطرف الآخر ، وأمام الجيران وأهل الحى والضيوف ، وهى إلتزامات إجبارية أصبحت على عاتق الجميع رغم تفاوت الامكانيات المادية بين الأسر الغنية الميسورة والأسر المتوسطة والفقيرة ، وما تتحمله من مصاعب مالية لأحد لها أحيانا ، ولكن كله يهون فى سبيل الفرح وفى سبيل ستر البنت أو الفتى وإعدادهم لحياتهم المستقبلة التى عليهم أن يتحملوها بعد ذلك بأنفسهم .

وأثناء إعداد كل التجهيزات السابقة ، تكون الأغنية مرادفة ومواكبة كل خطوة منها ، وهناك العشرات بل والمئات من تلك الأغنيات التى تتناول كل منها جانبا معينا من هذه الطقوس ، وتتردد جماعيا فى هذه المناسبة ، ومعها أيضا أغانى الفرح

(*) مرجع رقم (٤٣) ص ٣٠ محمد قنديل البقلى (وحدة العادات والتقاليد فى العالم العربى) ؟

وأغانى الحب والشباب ، ومنها ما يُشِيد بالعروسين ومآثرهم وصفاتهم الحميدة ، كما تُشيد بالأهل وكرمهم وعزوتهم ، خاصة الأب والأم الذين تكبدوا وتكلفوا وتحملوا الكثير من المشاق والمصاعب ، فى سبيل تربيتهم وتجهيز إبنتهم أو إبنهم بكل مايلزمهم من متطلبات العرس والشوار والجهاز على قدر ما يستطيعون ، خاصة الأب الذى لم يبخل بشىء ، والأم التى أنجبت وقاست وعلَّمت وَرَعت وسهرت على أولادها الليالى ، ومن تلك الأغنيات المأثورة التى تتوارد فى فترة إعداد الشوار مايلى :

سَلِّم أبوها سلِّمُه	جاب العفش وتَمِّمُه
يحيا أبوها وسلمه	جاب عِزالها وتممه
يحيا أبوها وعِمتُه	اللى ما خَيب كلمتُه
يحيا أبوها وشَنبه	اللى ماحدش غَلبُه
سلم أبوها سلمه	جاب عزالها وسلمه



وأيضا

فِين جِهازك يعروسه فَرجَّونى عَلِيه
فَين شوار العروسة فرجونى عليه
فين تربية أبوها الله يِنَّور عَليه



وفى العادة تتحمل عائلة العروس العبء الأكبر فى تجهيز الشِوار ، وتجهيز مستلزمات الزواج وإحتفالاته خاصة فى مصر والشام وبعض مناطق المَغرب العربى ، بينما تتحمله أسرة العريس فى الجزيرة العربية الخليج ، ومن المعتاد أن يذهب العريس وبعض أهله بصحبة بعض أهل العروس إلى البندر أو المركز أو العاصمة لمشاهدة المعروضات اللازمة ، ويتم إنتقاء المطلوب بالتشاور بينهما ، حسب الميزانية المتاحة والمستوى المادى الذى يناسب الطرفين ، ومقدار المَهر (الصداق) الذى دفعه العريس وما سيضيفه أهل العروس لاعداد الموبيليا والمفروشات والملابس والأدوات المنزلية طبقا للاتفاق بينهما .

فى الريف المصرى كان من الواجب أن يحتوى جهاز الفتاة على صندوق خشبى مزركش وملُّون له قفل محكم ، يرسم عليه أسد يحمل سيفا يرمز إلى سيدنا على بن أبى طالب كرم الله وجهه ، وهو تقليد قديم عُرِف منذ الفاطميين فى مصر ، تضع فيه العروس ملابسها وحاجياتها الخاصة والشخصية ومستلزماتها ومتعلقاتها التى يجب ألا يطلع عليها أحد .

ورغم ظهور الألومنيوم الحديث ومنتجاته فإن بعض الأسُر خاصة من الفلاحين يفضلون شراء الأوعية النحاسية لأن - ثمنه فيه - على حد قولهم ، وبعد العودة من رحلة الشراء تُعرض المشتروات على الأهل والجيران من باب التباهى ، بينما تصدح الزغاريد والفرحة والأغنيات التى تستعرض مدى حِرص العائلة على شراء أغلى المعروضات إكراما للعروسين - مهما كانت الأشياء متواضعة أمام أعين الآخرين .

كما تذهب العروس إلى - الخياطة - بأقمشتها الجديدة ، وتوصيتها بالتفنن فى إعداد أحلى وأحدث القَصَّات والفورمات للملابس عامة وفستان الزفاف خاصة ، وتطريزها .لتكون فى أحسن صورة تليق بجمال العروس ، وفى نفس الوقت يتوجه الفتى إلى الخيَّاط أو الترزى لاعداد ملابسه المخصصة لحفل الزفاف ، كما يتوجه إلى البندر لشراء الملابس الداخلية والحذاء وخلافه ، كل حسب طاقته وذوقه وحسب الزى المناسب الذى جرى عليه العُرف فى بلده مثل أقرانه .

وهكذا وعند العودة من شراء أو إعداد أية تجهيزات ، وحالما يصلون إلى مشارف منزل العائلة تستقبلهم الزغاريد والأغنيات الخاصة بهذه المناسبة ، من فتيات وسيدات الأسرة والجيران وهتافات الشباب من أصدقاء العريس ، ومن هذه الأغنيات المأثورة :

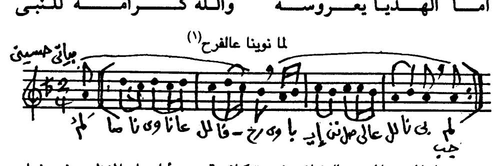
يا منُ بَاسـهـا يا منُ بـاسـهـا	من سَطُر اللولُو على رأسـهـا
جابَولـها القُبـقُب وَقالو إلبسى	قـالت ألبـسـه ومـا يَهـمّنى
ولا يهمنِى إلا أخُوى زين الشباب	، عنده قلم فضه ويكتب الكتاَب
وعنده عَروس اللى على رُكبته	يمسح بِسـايلهـا هبـاب هبِاب
يا سـورة الرحمن سـيرى مـعاه	واللا مَع خَى وإلاَّ مــعَـاه

من الكويت (بدون تدوين)(*)

وفى مصر يغنون فى بركة السبع :

لما نوينا عــالفــرح	وبِأينا نصلّى على النبى
جـبنا جـهـازك يعـروسـه	منَ تاجـَر إسـمـه المغـربى
أمَـا الـهـدايا يا يعـروسـه	والـله كَـرَامـه للنَبى
لمينا سـيـغـتك يعـروسـه	من تاجـر إسـمـه المغـربى
أمـا الهـَديَا يعـروسـه	والـله كـرامـه للنبى

لما نوينا عالفرح(١)



وقبل الموعد المحدد للزفاف بفترة كافية ، يبدأ إعداد المنزل ومفروشات ومستلزمات بيت الزوجية ، ويتوافد الأهل والأقارب والجيران للتهنئة ودفع (النقطة) والبقشيش للمنجد والنجار أو النقّاش .. الخ ، بينما يُدوِّن أهل العروسين هذه النقطة لأنها يجب أن تُرد وهى بمثابة (سلف ودين) كما يذكرون وتُرد إليهم فى الأفراح إن شاء الله .

(*) أغنية شوار من الكويت مرجع رقم (١٤) ص ١٧٤ . صفوت كمال الفلكلور الكويتى .

(١) مرجع رقم (٥٣) ص ٢٨١ زينب صالح زينب صالح .

كما تجتمع سيدات العائلة لعمل الكعك والحلويات وتجهيز الخبز اللازم للأفراح اليومية ، وهن يتغنين أثناء العمل بأغانى تؤديها السيدات كبار السن ، وهى أغنيات هامة لهانصوص مطّوله قديمة جدا ، إختفى معظمها فى هذه الأيام ، ومنها :

من مـــــصـــــر ونزلـنـا ونـزِل علـينـا النـدى
وإحـــمـــرت الحنَّـه وحُنا طلـبنا الفَـــرِح يارب نُولّـنا
يادار الأفـــراح سَوق المحـلـه غـدا ، نمشــوا ونرتاحـــو
ونيـــجب كـســـاوى الملاحِ ونقـــضـوا للأفـــراح
ســـعـــيـــد الكَفِّين صلـوا عـــالـنبى
جـــبنا كـــســـاوى الشـــامى والمغـــربى
وإتمـخطـر المَحُـــمَـل كَـــرامـــات لـلـنبى

ريستاتيف ADlibitum.

وهذه الأغنيات يغلب عليها طابع الأداء الارتجالى الغنائى الالقائى الإيقاعى ، الذى يُؤدَى بشكل حر لا يرتبط بزمن أو إيقاع معين ، وبالطبع ليست لها أيه مصاحبة آلية أو إيقاعية من الطبول أو الدفوف ولا بالتصفيق كذلك ، لأنها تؤدى أثناء العمل اليدوى المنزلى .

بعد إتمام إعداد الجهاز والشوار كاملا فى منزل العروس ، يتوجه العريس وأهله وجيرانه وأصدقاؤه لتسلّمُه ونقله إلى منزل الزوجية الخاص به أو فى منزل العائلة ، ومعهم عربات الكارو أو سيارات النقل الصغيرة ويتم تحميله على أكبر عدد ممكن منها كنوع من التباهى بكثرة ماتم تجهيزه ، وسط الزغاريد والغناء من الحاضرات والجيران ، أما المتاع الخفيف كالأدوات المنزلية من الأكواب والأطباق وغيره والملابس فقد توضع فى العربات أو تحمله السيدات على رؤوسهن فى سلال ظاهرة ، وينطلق الموكب فى أسلوب يكاد يكون استعراضيا إلى هدفه ، تتبعه السيدات والفتيات مهللات متغنيات بأغنيات مناسبة لهذا الغرض مع التصفيق ، تصاحبهن صيحات وهتافات الشباب ، وقد يصاحب الغناء الطبول أو المزاهر التى يحملها بعضهم مع التصفيق ، وقد يتوقف الموكب الذى يسمى بـ الشيله - فى بعض المناطق لعرض بعض فنون [١] التحطيب أو ألعاب السيف أو مهارات الرقص من أصدقاء وأقران العريس ، كما يتوقف الموكب عند بيت العم أو الخال للتحية وتلقى (النقطة) ، وتوزيع الحلوى أو ليدفع لهم العريس - كما دُفِع من قبل لأم العروس وإخوتها وصاحباتها عوضا عن أخذ فتاته من بينهن ، وهو تقليد متبع فى الجزيرة العربية والخليج وعند البدو فى مصر كذلك .

وعند إقتراب الموكب من محل إقامة العروسين ، يتبارى الشباب والفتيات فى حمل الجهاز إلى داخل البيت ليوضع كل شىء فى مكانه ، وبعدها تستعد سيدات الأسرة لاعداد المفروشات ورص معدات المطبخ ، وتجهيز وإعداد المنزل كاملا للمعيشة ، وبعدها توزع الحلوى والشربات على كل الموجودين المشاركين ، وتتعالى أغنيات الشوار التى تتغنى بهذه المناسبة ، وتحيى الأهل على مابذلوه من جهد ومال فى سبيل إعداد هذا الشوار على أتم وجه ، وتشكر كل من ساهم من التجار والصُنَّاع فى مد يد العون لانهاء تجهيز ما طلب منهم على أحسن ما يكون ، وتتمنى للجميع وللعروسين السعادة والخير ، وأن تكون العقبى عند الجميع بمزيد من الفرح والسرور إن شاء الرحمن .

---

(١) انظر قائمة المصطلحات .

٥ - الحِنَّة (الجَلْوة) .

ليلة الحنة ، هى الليلة السابقة لليلة الزفاف ، وهى تُعتبر من أهم الإجراءات الاحتفالية لمناسبة الزواج ، وفيها يُعَد العريس والعروس لخاتمة إجراءات الزواج أى ليلة الزفاف (الدخلة) ، فى إحتفالية خاصة تتم عادة فى منزل كل منهم بين خاصته وأهله ، وتكون بمثابة حفل توديع لكل منهم لينتقل بعدها إلى مقره الخاص ، وللحنة إهتمام خاص فى منطقة قناة السويس ومعظم الدول العربية خاصة فى الجزيرة والخليج .

وقد سميت بليلة - الحنَّاء - حيث تُخضَّب يد العروس والعريس أحيانا بالحناء ، وتُزخرف بها فى تشكيلات فنية بعد عودتها من الحمام ، وبعد إستكمال تجهيز ملابسها ولوازمها إستعدادا للزفاف .

وكانت العادة أن تتوجه العروس ومعها السيدات والفتيات من الأهل والصديقات ، فى موكب تتقدمه فرقة المزامير والطبول - حتى منتصف القرن الماضى- مع حاملات الملابس والبخور وهى متدثرة بكاملها بشال كبير ملَوَّن يحجبها عن الأنظار ، وتُظلَّها مظلة يحملها أربعة من رجال العائلة حتى تصل إلى الحمام العمومى ، الذى يُستأجر ذلك اليوم فقط للعروس ومن معها ، وتقوم الماشطة - بالاشراف على نظافتها وتزيينها على أكمل وجه .

فى السنوات الأخيرة يكون إستحمام العروس فى بيتها أو بيت خالها ، بعدها تَتسلَّمها - الماشطة المُزيِّنة - المتخصصة فى تجميل وتمشيط العرائس ، وتقوم بعملها وسط بهجة الحاضرات وبين الغناء والتصفيق والرقص والزغاريد ، وبعدها تقوم الماشطة أو إحدى السيدات الخبيرات بتخضيب كفى وقدمى العروس بالحناء فى إحتفالية بهيجة ، تتفنن فيها النساء فى كل الدول العربية خاصة اليمن والسودان وعمان والخليج وغيرها بعمل أشكال زخرفية دقيقة رائعة ، وتُحنىَّ كذلك إلى جوار العروس الفتيات الصغيرات .

وفى هذا التجمع الحافل تتوارد الأغانى الخاصة بتلك المناسبة ، التى تتناول نصوصها العروس وأهلها والعريس ، وعن الحناء نفسها وبينها أغانى الحب المتنوعة ، حيث تقوم المَدعُوَّات بإعطاء - النقوط - إلى العروس أو أمها ، وإلى الماشطة كذلك تحية تقدير لها على ما أبدعته فى تزيين العروس وإظهارها فى أجمل صورة ، بينما

تُسمع أغنيات الحِنَّة ومن أشهرها الأغنية التالية التى تُعد من أهم أغنيات تلك المناسبة فى مصر والشامَ ، والتى يُذكرَ أنها ترددت فى إحتفالات زفاف الأميرة – أسماء بنت خمارويه الخليفة العباسى عام ٢٨٢ هـ – ٨٩٦ م والمعروفة بإسم – قطر الندى ، والتى تقول : (*) .

الحنـه يـا الحنـة يا قـطـر الـنـدى

يا شباك حبيبى يا عـينى جَلاَب الـهوى

ياخـــوفى من أمك لـتُــدوَّر عَلـيك

لَحُطَّك فى شعرى يا عينى وأتضفر عليك

ياخـــوفى من أمك لـتُــدوَّر عَلـيك

لَحُطَّك فى عينى يا روحى وأتكحل عليك

وإن جـــــاتنـى أمـك تدور عـلـيـك

لأحلف بـالأمـــانة مـــا جـيت عـندنا



(*) مرجع رقم (٤٣) ص ٣٨ ، محمد قنديل البقلى .

كما يغنون فى مصر :

مـدِّى إيدك يـعـروسـه ــــ مـدى إيدك لـلحنه

« « « « « « « « « « « « ــــ مـدى إيدك وتحنِّى

ليـلة حـنتـك يعـروسـه ــــ لأنصب ليك سـتـاير تَللِّى

شـعـرك فـرقـتـين يعـروسـه ــــ والألمـاظ يـزيـن إيـديـكـى

مـدى إيدك يـعـروسـه ــــ مـدى إيـدك واتـهنِّى



وفى لبنان يغنون لجلوة العروس :

الله بلانى بلانى   سهرانه طوال الليالى
الله يخللى أبوكى   من بين كل الرجال
حيدوا م الدرب حيدوا   تتمرّق الشلبيّة (تمُر)
ريحة زبادك قتلنى   والمسُك عجّل عليّه
يا مشطه ومشّطيها   سوّى ولا توجعيها

.... الخ   (بدون تدوين) [1] .

وفى الجزائر يقولون :

الحنه الحنينه   يا الحنه الخضرا
تحنيها العروسه   بنت الكُبرا
الحنه الحنينه   جابوها الفرسان
تحُنيها العروسه   لمطيرك الريحان
الحنه الحنينه   جابوها العرب
تحنيها العروسه   لخواتم دهب
الحنه الحنينه   يا حنه الكمون
ابقوا بالسلامه   يا بنات العموم
إبكى يا العروسه   إمسحى بالكمُام
إبقوا بالسلامه   يا نسا الأعمام

... الخ   (بدون تدوين) [2] .

---

(١) مرجع رقم (٤٣) ص ٣٨ محمد قنديل البقلى وحدة العادات والتقاليد .

(٢) مرجع رقم (٥٦) ص ٢٤٦ ، عدد ١٠/١٩٧٧ ، التراث الشعبى العراقية .

وعلى الجـانب الآخـر وفى منزل العـريس يأتى المزيِّن (الحَـلاَّق) ليـحلق ويزين العريس وحوله أقرباؤه وأصدقاؤه من الشباب ، وفى أَثناء ذلك تكون قد أُعدت الحنّاء ليقوم أحدهم بتخضيب قدمى وكفى العريس بها ، إذا رغب ذلك على النحو المتعارَف عليه ، وتوزع بقيتها على الحاضرين إذا أرادوا ، بينما تردد الفتيات والشباب والأغانى والهتافات والصيحات مع الزغاريد والتصفيق والرقص أحيانا . ومنها :

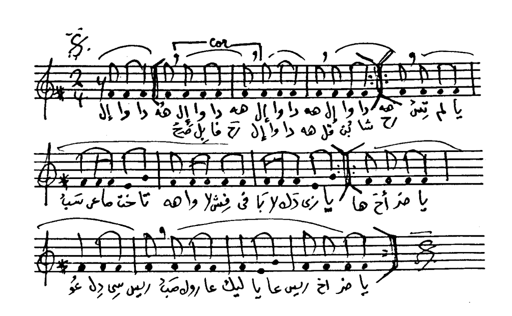
الـــــــواد أَهُـــــــهُ   الـــــــواد أهـــــــه

صـــــاحِب الـفــــرح   الـــــــواد أهـــــــه

قـلبــــه إنشــــرح   الـــــــواد أهـــــــه

تسلـم يا سـبـع مـخـدتـهـا   ولا فـيَـشى فى بلدك زيـهـا

أخـضـر يا عـود الســريس   مـبـروك عليـك يا عــريس



وفى الجزائر يهتفون للعريس :

جَــوِّزوا يا غــروز الهــمَّــة   جــوِّزوا مــرحــبــا بيكم
جــوزوا مع العــريس يِّنَى   وأمُّــوا فــرحــانه بِيكم

فى سلطانه عمان يُنشدون :

عــرس يـوغناتى ولا تحــاتى
مــا دام الخــشب يَســيــر ويَاتى
مــا دام النـخل يُثــمــر نَبــات
مَــــا دام النســـا تَـاتى بَنَاتْ
يحـكوا لى أنا ولا شُــفت لـونه
شُـعـاع الشـمس يطلع من رُدونه

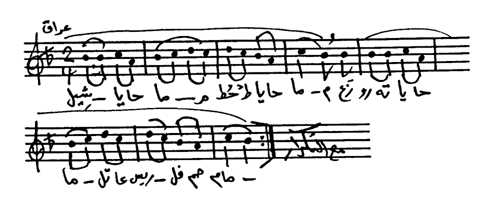
.... إلخ   (بدون تدوين) (*)

فى المساء قد يُدعى العريس إلى منزل عمه أو خاله للاستحمام والحلاقة إن لم يكن قد تم ذلك فى الصباح ، وبعدها يزف فى القرية أو الحى فى موكب من أهله وجيرانه وأصدقائه من الشباب والرجال ، والبعضُ يحمل الزهور والشموع وأفرع الشجر ، وقد يحملون الكلوبات أو المشاعل فى المناطق المظلمة أو التى لم تدخلها الكهرباء أو الفوانيس الخاصة بالشوارع والحارات ، ومن حين إلى حين يقف الموكب أمام أحد منازل الأهل أو الأقرباء لتُقَّدم لهم الحلوى والشربات ، تتبعه الهتافات والأغنيات التى تتردد فى تلك المناسبة وسط بهجة وفرح الجميع ، وقد يسبق الموكب وفى مقدمته فرقة المزمار البلدى التى تَصدح بالألحان البهيجة ، وفى الأحياء الشعبية

(*) مرجع رقم (٥٢) ص ١٢٨ يوسف شوقى معجم موسيقى عمان .

فى المدن فرق الموسيقى النحاسية الشعبية ، وخلف هذا كله تُنشِد الفتيات والسيدات الأغنيات المأثورة المعتادة فى مثل المواكب إحتفاءا بالعريس الذى خرج تواً من حَمامِهِ وجِلوتِهِ مثل :

شَيِّل يا حـمـــام حط يا حـمـام	زغروته يا حـبايب العريس فالحـمام
شيل على رأسـه حط على رأسه	زغروته يا حماته العـريس فالحمام
شـيل عـــالبَناني حط عـالـبَنانى	زغروته يا جرانى العـريس فالحمام
شـــيل عـالبِنـيِّـة حط عـــالبِنِيَّــه	زغروته يا صَبيَّه العريس فـالحمام



أما فى منطقة قنال السويس (السويس - الاسماعيلية بورسعيد والبحر الأحمر) تُعتبر الحِنة هى الحفل الرئيسى بمناسبة الزواج ، وكانت حفلات الحنة فى السويس قديما تستغرق ثمانية أيام ، خاصة عندما تكون العروس صغيرة بِكُرا ، وتلعب الموسيقى فى هذه الاحتفالية الشعبية دورا هاما وأساسيا ، أما فى هذه الأيام فيتم الاحتفال بالحنة مساء يوم الأربعاء ، وهو اليوم السابق ليوم العرس (الدخلة) أى يوم الخميس غالبا ، وبذلك فالشبكة وعقد القران والدخلة ليس لها الاهتمام الكبير فى الاحتفال بها كما فى ليلة الحنة ، على عكس ما هو متبع فى أنحاء مصر والعالم العربى كله .

والعُرس فى منطقة القنال يقصد به – ليلة الحنه ، حيث يتجمع شباب وفنانو الحى من الهواة ليقومون بالغناء والرقص حتى الصباح حول صينية الحنة والشموع ، وفيها يفترش جميع أهل الحى السجاجيد والحُصر والدِكَك دون دعوة لأى منهم ، فالفرح فرح للجميع يشتركون فيه أداءاً للرقص والغناء والتصفيق أو العزف على السمسمية ، مع تقديم الهدايا المالية والعينية للعريس تعاونا وتكافلا وتكاتفا إجتماعيا إستكمالا للمتطلبات التى لم تكن قد إشتُرِيت بعد .

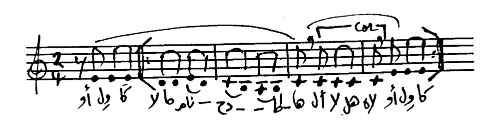
وقد جرت العادة أن يتجمع أهل العروسين فى المكان المُعدّ لذلك قبل صلاة العشاء يوم الأربعاء عادة ، حيث يتم تقديم الشاى والقرفة وهم يجلسون القرفصاء أرضا ، وبعدها يقوم الجميع لصلاة العشاء جماعة فى المكان ، ليعلن بعدها كبير الحى أو المقام وكبير (القعدة) بدأ الاحتفال ، حيث يتصدر عازفوا السمسمية (السِلْك) والطبلة والبنجز المجلس ومعهم المغنون ، ويشترك الجميع فى أداء الطقاطيق والموشحات والأغنيات المأثورة والدارجة المختلفة بمصاحبة الرقص والتصفيق المُميَّز بهذه المنطقة ، وقد جرت العادة على أن يعلن القادمون لحضور الحفل عن أنفسهم عند إقترابهم من المكان بتصفيقة معينة تسمى – الكف السويسى – ليقوم الحاضرون من قبلهم بالرد عليهم بنفس التصفيقة ، ولكن بصورة أقوى كنوع من الترحيب من الاحتفاء بهم ، ويكون التصفيق على النحو التالى :



وتبدأ الحفل كما فى حفلات العرس فى الجزيرة العربية والخليج ومعظم الدول العربية بالنداء بالصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم ، وتقوم الصُحبة بعمل دائرة من حلقة مُتَّسِعة بعد ضبط الآلات ، ثم يبدأ الغناء بما يسمونه به صلوات الحنة – وهى الحمد للهَ والمديح لنبيه والثناء عليه ولها نصوص طويلة حول هذا الموضوع ، ومنها ما يلى :

المغنى			المجموعة
«	أول كلامى أمدح طه	«	الـــلـــه الـــلـــه
«	المُصطفى خَـيـر الأمـة	«	المصطفى خـيـر الأمـة
«	إللى إصطفاه رب العالمين	«	الـــلـــه الـــلـــه
«	وأَجْـعَلَهُ للناس رَحـمـه	«	وأجـعله للناس رحمـه
«	يا بِنتُ يللى حمامك طار	«	الـــلـــه الـــلـــه
«	قَـومى إعـمليلُه بنيَّـه	«	قـومى إعـمليله بنيـه
«	قالت حملى أنا حَط وَشال	«	قـومى أعـمليله بنيـه
«	على شبـاب السويسيه	«	الـــلـــه الـــلـــه

.... الخ



اللحن الأساسى (*) .

(*) مرجع رقم (٥٤) ص ٤٥٢ فوزية صالح رسالة السويس .

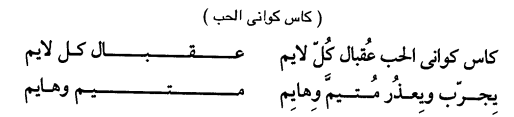
وبعدها تبدأ الأغنيات المرحة من التراث الموروث إلى جانب الموشحات والأدوار القديمة ، التى أُدخلت عليها بعض التعديلات والتغييرات اللحنية الطفيفة لتناسبه المزاج الشعبى وإمكانياتهم الفنية واللغوية حيث أن هذه الأغنيات ما زالت تؤدى باللغة الغربية الفصحى ولكن بتصرف ومن هذه الأغنيات نذكر :

(وجننتينى يا حلوه يا بيضة ، يا جارية أمُه الحبشية ، أحِنُّ شوقا ، كاس كوانى الحب ، أهوى قَمرٌ ، متى يا كِرام الحىِّ ، بفته هندى).

ومن الواضح أن هذه الأغنيات من التراث التقليدى القديم من الموسيقى العربية ، وبعضها وارد من الشام وبعضها من الجزيرة العربية أو من الخليج ، حيث يتم الأداء على نفس المنهج المعروف لأغانى الحنة فى تلك المناطق ، وهذا التأثير يرجع إلى كون منطقة قنال السويس مُلتقى للوافدين والمترددين على هذه المنطقة من كل مكان ، وهى مركز ومُجمَّع بشرى لتبادل المؤثرات الثقافية والفنية والشعبية ، خاصة أثناء موسم الحج إلى بيت الحرام .

كما تتردد أيضا بعض الأغانى المناسبة بدون مصاحبة آلية ، ثم تبدأ بعدها زفة وموكب الحنَّة من الحاضرين ، حيث يحمل أحدهم صينية الحنه المزدانه بالشموع المضاءة والورود والزهور ، فى جولة بأنحاء الحى والمدينة ، وقد تمتد هذه الزفة حتي الصباح ليعودون بعد ذلك إلى مقر مجلس الحنة ، ليقدم الإفطار الذى أعده أهل العروسين لهم .

ومن الملاحظ أن هذه الأغانى تختلف خصائصها الفنية عن الخصائص الموسيقية العامة للموسيقى والأغانى المأثورية المصرية والعربية عامة ، من حيث تميز الحركة والبناء اللحنى الثرى الصعب أحيانا ، والمساحة اللحنية الواسعة والحبكة الفنية والحرفية الموسيقية ، كما هو واضح فى الغنائية التالية من أغانى الصحبة أو الصهبجيه :



(كاس كوانى الحب)

كاس كوانى الحب عُقبال كُلّ لايم   عـــــقـــــبـــــال كـل لايم

يِجــرّب ويِعـذُر مُــتــيمَّ وِهايِم   مـــــتـــــيـــم وهـايم

حـبـيـب أروح لمـين ، يا وعـدى   .آه يـا وعـــــدى
رَمونى عُيونى لكن الأصل قَلبى   عـيــونـى رمـونـى
حبيت مَليح أروح لمين يا وعـدى   آه زمـانـى رمـانـى
زمـانـى رمـانى وسـهـر الليـالى   آه سـهـر الليـالى
مليح الحـسن يُسْتَرأفَ بـحـالى   يـاخـى زمـانـى رمـانى

.... الخ (*) .



(*) مرجع رقم (٥٤) ص ٢٢١ فوزية صالح .

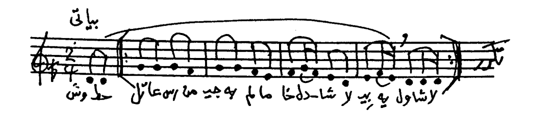
٦ - عقد القران
(كَتُب الكتاب)

يتفاوت توقيت عقد القران من منطقة لأخرى فى نفس البلد الواحد ، ويختلف من دولة إلى أخرى ، وقد يختلف من أسرة إلى أخرى كل حسب ظروفها ، ويرجع الأمر بالدرجة الأولى إلى الاتفاق بين أهل العروسين ، فقد يُعقد القران بعد الشَبكة ودفع المهر (الصَدَاق) حتى تُجهز مهمات العروس ولية الزفاف أو - الدخلة ، وقد يتم كل ذلك فى البداية ويؤجل عقد القران إلى يوم الزفاف عصرا أو مساءا ، أو ربما قبله بعدة أيام أو بأسبوع كامل فى كثير من الأحيان حاليا .

ويفضّل أن يكون عقد القران فى يوم الخميس ، حيث يحضر المأذون أو الشيخ أو القاضى إلى منزل العروس أو إلى المسجد ، ليتم تحرير هذا العقد وسط الرجال المدعوين من كبار وكرام الحى أو المنطقة ليشهدوا تحرير العقد ، حيث توزع الحلوى والسجائر والمشروبات ، وعند إتمام العقد قد تطلُق بعض الأعيرة النارية إحتفاءا بذلك ، وينوب عن الفتاة وَكيلُها بعد سؤالها وموافقتها على هذا الزواج إتباعا للشريعة الإسلامية الحنيفة ، ويكون الوكيل غالبا الوالد أو أخوها الأكبر أو عمها أو خالها بالترتيب ، ويكون الفتى عن نفسه فى أغلب الأحيان فى مواجهه الوكيل ، أو قد ينيب عنه والده فى حضوره أو عدمه بسبب السفر .

وفى هذه الأيام بدأت تظهر بإدرة طيبة تتمثل فى عِقد القران بأحد المساجد الكبيرة بالمنطقة ، أو فى مساجد أولياء الله الصالحين تُبركا بعد صلاة العصر أو

وإيش حط العـريس من جيبـه　　　لَمَا خَـد الشَلَبـيـه
والشلبـيَّـة فى دار أبوهـا　　　والخـوادم يخـدمـوها
والعـريس يقـول هاتـوها　　　تِنَّور الأوضَـه علَيـه



المغرب ، وفى هذه الحالة توزع الحلوى فقط على المدعويين والموجودين ، وفى هذه الأثناء وفى منزل العروس أو مكان الاحتفال بعد العودة من المسجد ، تصدح الأغنيات المأثورة التى تتحدث عن تلك المناسبة السعيدة التى أتم فيها الله الخير بهذا الزواج ، والدعوة لهم بالبركة وبالرفاء والبنين ، كما تُعدِّد مآثر العريس الذى تعب كثرا فى سبيل ظفره بتلك العروس الغالية ، كما تُهب فى وصف العروس وجمالها وأدبها ، ومنها :

وأيضا = كتبوا كتابك يا نقاوة عينى
والصحن فضة والمعالق صينى
وكَلَّتى مين يابت يا فلاَّحة
وكلت أبويا لجل أعيش مرتاحه
كتبوا كتابك يا نقاوة عينى
يوم الهنا والفرح يوم ما تيجينى

وكذلك = وكلتى مين يا صغيَّرة وكلت أبويا وعمى واللى قاعدين فالمَنْدَرَه
وكلتى مين يا بِيضه وكلت أبويا وعمى واللى قاعدين فلأوده

٧ - حفل العُرس (الزفاف)

ليلة العرُس وزفاف كل من العريس والعروسة ، تُعتبر خاتمة للأفراح والمسرات الجماعية ليس للعروسين فقط وعائلتيهما ، ولكن كانت حتى نهاية الخمسينيات من القرن الماضى فى مصر وكل الدول العربية ، مظهرا من مظاهر المشاركة الوجدانية الجماعية للحى وللقرية والنجع والشارع كله ، الكُل مشاركون فى الاحتفال والفرحة والسعادة ، والكل يساهم بنفسه أو بماله وبمجهوده وبتواجده ، وبالهدايا والنقوط التى ستردُّ لهم سلفا فيما بعد ، فى صورة رائعة من صور التكافل والتكامل يمثل نموذجاً راسخا من العادات والتقاليد الأصيلة والترابط الاجتماعى الشعبى ، والكل يغنى ويفرح ويمرح كما ذكرنا منذ البداية ، ومنذ قراءة فاتحة الاتفاق بين الأهل على الزواج حتى ليلة الزفاف (الدخلة) وصباحها أيضا .

ومن المؤسف أن هذه العادات الحميدة والمشاركة التى تعمل على تأكيد صلة الرحم والقربى والتواد والتراحم بين الأهل والجيران ، وكثيرا ما كانت تلك المناسبة فُرصة سانحة للصلح بين الأفراد والعائلات المتنازعة ، حيث لا مفر من اللقاء فى جمع الفرح ليكون أحدهم بادئا أو داع للسلام ، أو عندما يتصافح الجميع ويتقابل كل مع خصمه وجها لوجه ولا مفر أيضا من المصافحة إكراما للفرح ولأهله ، وترجع المياه إلى مجاريها ، وفى خِضَم الاحتفال يكون الصلح والوفاق .

ومع وطأة التطورات والحياة المادية والتأثيرات الحديثة والأجنبية ، تراجعت إلى حد كبير هذه التقاليد الكريمة ولم تعد المشاركة جماعية ، بل تراجعت إلى حدود عائلية أو أسرية فقط فى أحيان كثيرة ، وأصبح من المستغرب أن تجد فى أول الحارة أو الشارع فرحا وفى آخره مأتما ، وأصبحت الأفراح - على قد الحال - وربما لأسباب اقتصادية بحتة ، أثَّرت كذلك سلبا على الحياة الاجتماعية الشعبية ، وانتقلت حفلات الزفاف إلى القاعات أو النوادى المغلقة إلا على المدعوّين بالتحديد عددا وكيفا ، لتصبح مجرد مظهر زائف لحفلات العرٍس بلا روح أو حياة ، يجتمع فيها المدعوون لمجرد الفُرجة والنظر إلى الآخرينِ وتتبعُّهِم وأكل - التورته - والسلام ، ولم تعد هناك مشاركة وجدانية ولا فنية ، ولم تَعُد تتجمع الفتيات حول العروس كل مساء يغنين لها ويشاركن فرحتها بفرحة مماثلة من قلوبهن كما كان سالفا ، ولم يعد يتهافت الشباب فى الالتفاف حول صديقهم فرحين به وله ، والاحتفاء به ممتد بعد صلاة العشاء فى منزله أو عند أصدقائه ، فى جو عامر بالغناء والرقص والمرح والسعادة حتى ساعة متأخرة من الليل .

وكانت إجتماعات الشباب والرجال المتسامرين التى كانت تُعرف بجلسات - الصحبة أو الصهبة أو التعاليل ، خاصة قبل أيام من زفافه ، يجلسون فيها أمام منضدة مزدانة بالورود والشموع ، يقدمون له الهدايا ويغنون معا أغنيات جماعية وموشحات وأهازيج ومنولوجات ومواويل ، وأغان فردية من أحسنهم صوتا وأداءا ، دون الحاجة للمحترفين وإشباعا لميولهم الفنية وسط أقرانهم ، وهى تشبه إلى حد كبير جلسات الصحبة والحنة فى السويس والاسكندرية وغيرها ، ويستمر الحال على هذا المنوال حتى ليلة الحنة ثم ليلة الزفاف التى يلعب فيها الشباب دورا هاما فى الاحتفاء بصديقهم الذين سيصبح رب عائلة توديعا للعزوبية ، وهم يغنون بهذه المناسبة فى السويس .

الليلة حلوة جميلة مُفرحه ومشجيه
غنى فيها الكروان ويا الصحبه ديَّه
ما فيش ليله إنسجام زى الليله ديِّه
يا ليل عَلَيَّهُ طوّل وِغمِل بالوصيَه
خلينى أغنِّى وأقولَ علىَ السمسمية
مفيش ليله إنسجام زى الليله ديَّه
عقبال كل مشتاق قاعد حَواليَّه
ويوم فَرحُه أغنيله أغنيَّه
مفيش ليلة انسجام زى الليله دِيَّه (*)



(*) مرجع رقم (٥٤) ص ٢٢٢ فوزية صالح .

ولكن وللأسف فى أيامنا هذه وعندما يقترب موعد الزفاف ، تعلو أصوات المسجلات والميكروفونات طوال اليوم ومنذ الصباح الباكر ، وتعوى بشرائط مسجلة هزيلة رخيصة غالبا ، تُقلق راحة الناس وتدمِّر أعصابهم لتعلن أنه وراء هذا الضجيج – فرح – يضيف للجيران ضيقا على ضيق ، وبدلا من أن يشاركوهم الفرحة ، قد يصل الأمر إلى حد المشاجرة فهو إعلان فج يضيق به الناس ولا يفرحوا له خاصة فى المناطق الشعبية فى المدن ، وبدأ هذا التقليد يصل كذلك إلى القرى ، بدلا من دعوة الفتيات والسيدات للمشاركة فى الأداء الجماعى والغناء والرقص ، والمشاركة الوجدانية للاحتفاء بالعروسين كل ليلة حتى الحنة ثم ليلة الزفاف .

فى يوم الزفاف ومنذ الصباح الباكر يظهر أطفال وشباب العائلتين فى ملابسهم الجديدة كأنه يوم عيد . ويبدأ الجميع فى المشاركة فى نقل بقية شوار العروس إلى منزل الزوجية ، لتجرى التشطيبات النهائية لإعداد مقر الزوجين الجديدين للإقامة ، ونقل الكعك والبسكويت والحلويات ومستلزمات الاحتفال إلى منزل العريس .

وعادة ما يتوجه العريس وسط أقرانه بعد صلاة العصر أو بعد المغرب إلى بيت عمه أو خاله للاستحمام والحلاقة والتزين ، ثم يلبس ما أُعِد خصيصا لهذه المناسبة من جديد وغال ، سواء كانت جلبابا فاخرا أو بدلة وما إلى ذلك من الأزياء المتعارف عليها فى منطقته ، وبعد إتمام زينته يصحبه أهله وجيرانه وأصدقاؤه فى موكب حافل إلى منزله أو منزل العائلة استعدادا لزفة المساء ، التى يتوجه فيها إلى حيث عروسه محاطا بصحبته وبالورود والشموع والزغاريد وأغانى الفتيات وصيحات وهتافات الشباب ورقصاتهم بالعصى أو بالسيوف فى إستعراض للفتوة والشباب ، وخلفهم تنشد الفتيات :

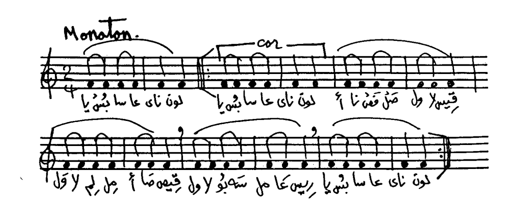
١ - يابو جَـلابيَّـه بيـضـه يعـريسنا رايح فين
يا بـو جـلابيـه بيـضـة ومـزهره نُوبَـتين
أمُك تـقـول دا رَوَّح وأخـتـك تقـول دا رَوّح
ركب الحـصـان واتطوَّح وزار النبى نُوبـتين
يا بو جـلابيـه بيـضـه يعـريسنا رايح فين



٢ إتدحـرج واجـرى يا رُمَّـان	وتعـالى على حـجـرى يا رُمـان
أنا حِـجـرُى حنيِّن يـا رمـان	يَـخُّـلك ويمَيِّل يا رُمـان
يا صـلاة النبى يـا رمـان	يا صـلاة النبى يـا رمـان



٣ - يا بو الســـــاعـــــة نَـايلُـون   يـا بو الســـــاعـــــة نـايلـون
أنا أفَـــصَّـل واللا قـــيس   واللاالِـمٌ القَـــصـــاقِـــيص
وَللأَبُوسَــه مـــا لعـــريس   يـا بو الســـــاعـــــة نـايلـون



٤ – ويهتف الشباب تحية لصديقهم العريس الجديد .

يِحيى العريس

عنْد رُكـــوب الخيل البيــضـه   على أوّل حَـــشَّـــه يا بـرســـيم
وريال وَقـعُ فى الحــــتـــه دِيَّه   لســـمـــر دق الخـــاتم غِـيَّـــه
كـــعب البنـت هلال مِـــدوَّر   يا مـــا خلـق يا مـــا صَـــوَّر

يِحيى العريس

الورد كان شوك من عرق النبى فتّح　　يا سـيـدنـا الحـسين نَظْره
سـعـيـد يا نبى سـعـيـد　　ومن صَلّى عَليـه يِسْـعـد

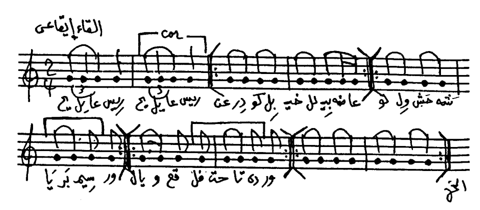
يِحيى العريس

مملوك وطالع مـا الحـمـام　　برسـيـمك نَورّ يا شـارى

وعلى أول حشه يا برسيم

وفـرش منديله عـالرمـله　　والحلوة تجـيـله عـالرمله

يحيى العريس　　........ الخ (*) .



على الجانب الآخر تستعد العروس للذهاب إلى الحمام إن لم تكن قد ذهبت إليه فى الصباح ، لتستقبلها – الماشطة (البَلاّنة) ثم تذهب للتزين أو للكوافير حديثا ، استعدادا للزفة وحفل المساء ، وعند العودة تستقبلها الفتيات والأهل بالغناء والزغاريد ، ويبدأ الاستعداد للزفه بلبس فستان الزفاف والطرحة وما أعد خصيصا لليلة العمر .

(*) مرجع رقم (٥٩) ص ٧١ فتحى الصنفاوى كاكتاب ٥٠٠ لحن من أغانى الأفراح .

بعد إتمام عقد القران إذا لم يكن قد تم قبل ذلك ، وبعد صلاة العصر إذا كانت ذاهبة إلى حيث بيت الزوجية فى مكان بعيد أو قرية مجاورة ، وبعد صلاة المغرب إذا كان مقر العرس فى نفس البلدة أو الحى ، يبدأ الإعداد لزفة العروس إلى مقر زوجها .

زفة العروس

حتى منتصف القرن الماضى كانت العرائس تُزف فى الريف المصرى والصعيد ومطروح والواحات والصحارى فى هودج يطلق عليه (المَحْمَل ، التخطروان ، المحنى) على أحد الجمال ، أو على ظهر الخيل يقوده أحد أخوالها أو أحَدْ أعمامها أو أخواتها ، وهى مُرتدية ثوب الزفاف الأبيض أو الملَّون أحيانا ، وعلى رأسها طرحة بيضاء من التل عليها تاج مُرصَّع براق إذا كانت متيسرة الحال ، تُساعدها الفتيات الصغار فى رفع الطرحة أثناء السير ، وتزفها الطبول والدفوف والتصفيق والزغاريد ويحفُّها الأهل والجيران والصديقات ، يغنين ما يَرِد على خاطرهن من أغان مأثورة خاصة بهذه المناسبة السعيدة ، ويتقدمهن الشباب بالهتافات والصيحات وحاملوا السيوف أو العصى فى استعراض وموكب حافل بهيج .

ومنذ بداية الستينيات من هذا القرن أصبحت تُزف العرائس فى سيارة مزدانه بالورود ، تتقدمها فرق الطبل البلدى والمزمار تصدح بألحانها الشعبية ، من حين إلى حين يتوقف الركب ليرقص الشباب بالعصى أو تجرى مباريات فى التحطيب على أنغام الطبل والمزمار ، وتوزع الشربات والحلوى كنقطة - من بيوت الأهل والمعارف والأقرباء ، أو تُقدم هبة مالية إلى الفرقة ، أما فى الأحياء الشعبية فى المدن قد يتقدم الموكب فرقة الموسيقى النحاسية الشعبية (المزيكة الأفرنجى) أو فرق العوالم المتخصصون فى زفاف العرسان من المحترفين ، وقد يتولى هذه المهمة سيدات وفتيات الحى أو القرية وشبابها ، وكل من يمر عليهم الركب فى أداء الأغنيات الشعبية والمأثورة التى تَصلُحُ لهذه المناسبة مثل :

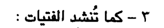
١ - يا جنيه يا جنيه يا بو مروحه — وعروستك حلوة مروحة
يا عروسه خدينى على نهودك — يا طبق الورد على خدودك
وأنا بدى أناسب جدودك — وأخذ الجنيه أبو مروحه
يا جنيه يا جنيه يابو طيارة — عروستنا حلوة صغيره
يا جنيه يا جنيه يابو مروحه — عروستنا الحلوة مروحه



يعروسه يالابسة الأبيض — أهو لايق عليكى
ومحفظه بالنبى — ربنا يحميكى
هاتوها لما نشوفها — ونشاهد فى جمالها
تستاهلى عشرة بندق — واللولى فى إيديها
وكمان ملايه وبرقع — وموفق فى إيديها[1]

---

(١) مسجل من دمياط عام ١٩٦٨ م د . فتحى الصنفاوى

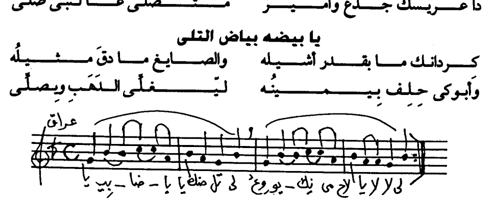


٣ - كما تُنشدِ الفتيات :

يا بيـــضـــه بيـــاض التلى　　وعـــيـــونك مِـــلاح يالالالى
دا شـــعـــرك ضـــفـــايره حـــرير　　من نِســـمـــه هـوا بيطيـــر
دا عـــريسك جـــدع وأمـــيـــر　　مـــتـــصَلى عـــا لنبى صلى

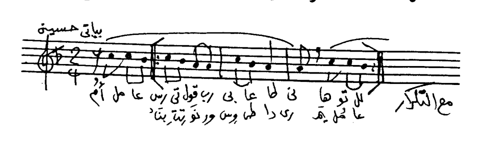
يا بيضه بياض التلى

كـــردانك مـــا بقـــدر أشـــيله　　والصـــايغ مـــا دقَ مـــثـــيلُه
وَأبوكى حِلِف بِيـــمـــيـــنُه　　ليّـــغلّى الـدّهَبِ وِيصلّى



---

٤ - أم العـــريس تُقـــول ربى عـطانى
هـاتـولـى البـنـت تِـنَّـور وسْط دارى
يم العـــريس قـــومى اطلعى ولاَقـــينى
أم العـــريس تقـــول ربى عـطانى
حـــماتك تقـــول نهـــار الهنا اللى جـــيتى
دا الفَـــرح فَـــرحى والبـــيـــوتِ بُيـــوتى
واحنا فـــرحنا يا عَـــدوّه مـــوتى



أما البدو فى مصر والأردن وشمال أفريقيا والجزيرة ودول الخليج ، فعادة ما يقوم الرجال بمصاحبة موكب العروس إلى مقر زوجها وأحيانا إلى مقر أهل العروس أولا - ، وهم ينشدون ويغنون الأهازيج الجماعية مع التصفيق والطبول ، وهو ما يعرف بـ المجروده - كما يُنشدون الأناشيد والمدائح الدينية التى يطلق عليها - المَنظُومة - التى تبدأ بالقصيدة الشعرية (الله الله يا عالما بالسرِّ لا يَخفْاهُ ... الخ) ، كما يهتفون للعريس وأهله وكبار القوم مع إطلاق الأعيرة النارية وهم يغنون :

فى سلطنة عمان (×)

(بدون تدوين)

بنتنا بنت الوالى ... ماتخرج إلا بِزوالى
بنتنا كُوز سُكَّر ... ما تخرج إلا بعسكر
بنتنا بنت أبوها ... المشايخ يخطبوها
بنتنا قُوره حَوَّه ... ما تخرج إلا بقوه
بنتنا بنت مُسلمّ ... والعاقله ما تتكلم
بنتنا قُوره حِنَّه ... ما تخرج إلا بِفنَّا
بنتنا قُوره يَاسَدّ ... ما تخرج إلا بِسياسه

وفى سوريا

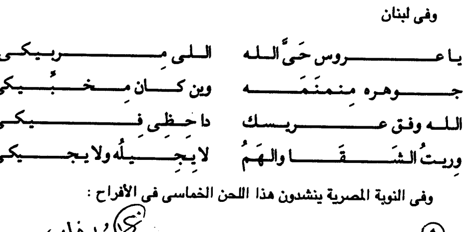
مين قال عنك سميرا ... يا قَمَر بدرِى
يا باقتين القُرنفل ... لَيْلَة البَدرِ

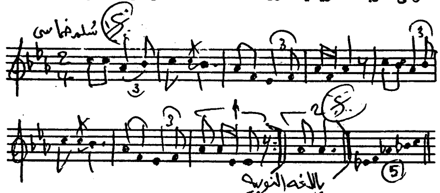
(×) مرجع رقم (٥٢) ص ٢٢٤ بدون تدوين . معجم عمان يوسف شوقى .

وفى لبنان

يا عـــــــروس حَىًّ الـلـه   الـلى مِـــــــربيكـى
جـــــوهره مِـنمنَمَــــــه   وين كـــان مِـــخبُّـــيكى
الـلــه وفق عــــــريسك   دا حِـظِى فــــــيكـى
وِريتُ الشَـــقَـــا والهَمُ   لا يِجِــــيلُه ولا يجــــيكى

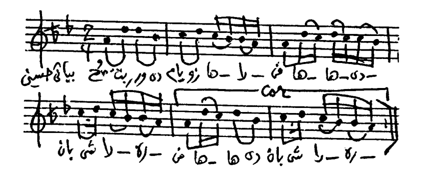
وفى النوبة المصرية ينشدون هذا اللحن الخماسى فى الأفراح :





ومن أغانى العروس البدوية التى ينشدها الرجال فى الصحراء الغربية والواحات ومطروح :

صـــحـــبـــة ورد يا مـــزهره   فـــيـــهـــا هـادى يــــان شـــراره



وما أن يصل الموكب إلى قرب منزل الزوجية ، يُسارع العريس وصحبته إلى استقبالها بالهتاف والتهليل والزغاريد والرقص على أنغام الفرقة الموسيقية المحترفة المصاحبة ، أو على إيقاع الطبول والدفوف والأغانى المحفوظة المأثورة من الموجودين ولفترة ليست قصيرة ، وبعدها يتقدم العريس إلى الهودج أو إلى الحصان أو إلى السيارة ليحمل عروسه إلى المنزل ، لتتلقفها حماتها وعَمّاتُها (أخوات العريس) حيث يتركها العريس بينهن للراحة والاحتفاء بها ، استعدادا لزفة العريس مع أقرانه وأصدقائه وأهله بعد صلاة العشاء إلى حيث حفل العرس ، حيث تُحضَر عروسه إلى جانبه فى بعض المناطق ، أو يُحتفى بها بين النساء فقط حتى يحضر الفتى من حفله حيث يختلى بها وهو ما يسمى بـ الدخلة .

(زفة العريس)

فى قرى وصعيد مصر ومناطق أخرى من العالم العربى ، قد تتكرر زفة خاصة للعريس بعد العشاء ، فى موكب يدور به حول البلدة أو الحى تسبقه فرقة الطبل البلدى والمزمار أو المزيكة الأفرنجي – وغيرها من الفرق الموسيقية المحترفة المتخصصة فى زفاف العرسان ، بين جمع غفير من أهله وأهل العروس والأصدقاء والمعازيم قد تحتوى أهل القرية جميعهم ، يحملون المشاعل أو الكلوبات أو الشموع والورود ، كما يَحمل أحد أصدقائه كرسيا ليجلس عليه العريس كلما توقف الموكب ليتلقى تحية المارَة واستقبال التهانى ، أو لدفع – النقطه – المالية البسيطة إلى الفرقة أو لتوزيع الشربات ، وخلفهم قد يسير موكب آخر من السيدات والفتيات ، ينشدن الأغانى التراثية المأثورة التى تُؤدى فى مثل هذه المناسبة مثل :

١ - هلا هلا هلاّ هلا هلا هلاّ — على العريس إسم الله
عريسنا يا زين إحنا جينا لكُ — من دُمياط ووصلنا لكّ
عُقبال منيجي لأنجالك — وتكون خَلِّفت عبد الله
هلا هلا هلاّ هلا هلا هلاّ — على العريس إسم الله
عريسنا يا زين إحنا جينا لك — من قبلى وبحرى رُحنا لك
عقبال منيجى لأنجالك — وتكون خَلِّفت عبد الله



٢ - يَمَّـه العـريس مبـسـوط　　ليلـه بيـــــضـــــه

حـيـعـجِن البـسكوت　　ليلـه بيـــــضـــــه

يمَّه العـــريس فـــرحـــان　　ليلـه بيـــــضـــــه

حَـيـفـقَّش الرُمَّـــان　　ليلـه بيـــــضـــــه

كما ينشدن خلف زفة العريس :

٣ - لاعـــبـيـنى يا الـعـــروســة لاعـــبـيــنى
ولاعـــبـتـكّ يا الـعـــريـس ودخلت بيـــتك
وأنـت الـورد وأنـا إلـى نَـشـيــــــتك
وقـت الـنـوم نِـفـــــــرِش تمر حِـنّـه
ونتــــغطى بـورق اليـــاســمين
ولا عـــبـينى يـا العـــروسه ولاعـــبـينى



٤ - من قـــبـل مـــاتِفـــرِش فـــراشك صلّى
وإزعـق وقـــول يـارب يـا مـــتـــولى
من قـــبل مـــاتكشف بيـــاض رجليــهــا
إزعـق وقـــول يـارب عِنـنِّى عليــــهـــا
ومـن قـــبل مـــا تِـفَـــرِش فـــراشـك صلى



وقد يُكتفى بزفة العروس بعد العشاء إلى منزل الزوجية أو إلى مكان الحفل ، ليستقبلها العريس والمدعوات إلى مكان (الكُوشَه) ، وهو مجلس مرتفع عن الأرض يُعدُّ للعروسين به كراسى وثيرة مذهبة محاط بالورود ، وتلتف حولها السيدات والفتيات فقط فى بعض الأماكن ، بينما تكون الكوشة فى مكان أو صالة فسيحة أو صُوان مُعد لذلك بين المدعوين ، لتبدأ حفل العرس الساهر ، وتتوالى الفقرات الغنائية والرقصات (أحيانا) من المحترفين المستأجرين لهذه المهمة ، ومن الهواة من أهل المنطقة أو الحى أو من أصدقاء العريس أو العروس ، ويتبارى الجميع فى تقديم ما لديهم من أغنيات الحب والأفراح الشعبية أو المأثورة أو الدارجة ، كما قد تُقدم الرقصات الشعبية أو رقصات المُحترفين والمحترفات حتى ساعة متأخرة من الليل ، تتخللها دائما الزغاريد والتهليلات الفرحة والتصفيق .

عندما يخصص مجلس خاص للنساء مع العروس ، قد تخصص لهُن حفلة خاصة نسائية ، تحييها السيدات والفتيات بأنفسهن ، أو قد تُستأجر فرقة من النساء (العوالم — الغوازى) المتخصصات فى إحياء حفلات العرس للسيدات ، كما فى فرق أداء فن الـ تشح تشح – الخليجية ، للغناء مع طبول الكاسر والرحمانى وهن واقفات أو جالسات (*)

---

(١) مرجع رقم (٥٢) ص ٦٩ . يوسف شوقى معجم عمان .

بعد إنتهاء حفل العرس الساهر ، تبدأ زفة العروسين معا من مكان الحفل إلى منزل الزوجية ، لتبدأ بذلك - الدخلة - حيث يختلى العروسان ، بينما قد يمتد الحفل مع الساهرين بين البهجة والفرحة ، فى حين تركوا العريس لشأنه مع العروس ، وكان إلى وقت قريب ينتظر بعض من أهل العريس والعروس خارج منزل الزوجية إنتظارا حتى تخرج إلى الجميع إحدى السيدات تحمل شاشة بيضاء ملوثة بدم البكارة ، لِيعلُو هتاف وإبتهاج أهل العروس خاصة ، ووسط الزغاريد يُعلن الأهل إبتهاجهم بأبنتهم التى رفعت رأسهم بعذريتها ونقائها ، وهو ما كان يسمى بـ . (الفِلاح) .

وكان من المعتاد أن يحمل أحد الشباب تلك المَحرَمة على سن بندقية أو عصى كالعلم ويطوفون بها القرية مصفقين مهللين ، بينما تظل نساء العائلة أمام منزل الزوجية يرددن الأغنيات الخاصة بتلك المناسبة الهامة ، والتى تحمل معان تدور حول التمسك بالتقاليد والشرف والقيم التى تدعو إلى النقاء والطهارة والعفة ، ومع تقدم الزمن وإنتشار التعليم والتنوير والثقافة الدينية ، إختفت تقريبا هذا العادة وأصبحت من أهم الخصوصيات التى لا يجب الاطِّلاع عليها علنا ، بل يُحتفى بها فى صباح اليوم التالى ضمنيا دون إعلان ، وهو ما يُعرف بـ الصباحية ، وسواء كان الاعلان عن ذلك فى المساء أو الصباح ، فإن الأغنيات التى تتحدث عن ذلك تُسمع بمجرد دخول العروسين إلى دارهم ، وكذلك فى الصباح عندما يعودون إلى مقر العروسين بالصباحية وهن يرددن الأغنيات التالية مثل :

١ - شوفوا دم البنت الفَلاَّحة   أحمر وِزى التِفَّاحة
يا محلا دم البنت   بِيطَّولوا الرقَبات
يا بلحة ومأمَّعه   شرفتى خِواتك الأربعة
يعروسة دَمِك رشَاش   يعروسه غَرّقتى الشاش



---

٢ - صبــاح الخيــر يا جبـنَه طَرِّيه	يا قَـمـر الليل يا شـمس الضَـحـيِّة
صباح الخير والصباح لخـالك	ولا خــالك ولا عيــال خـالك
عـوالم مصر جُمْ يخدوا شـالك	غَــزال البــر غـــلاَّكى عَليَّـــه
صباح الخير والصباح لعـمك	ولا عــمك ولا عيــال عِّـمك
عـوالم مـصـر جم يخـدوا دمِّك	غـــزال البـــر غـَــلاكى عَليَّـــه

صباح الخير يا جنيه طريه



٣ - كما يغنون فى هذه المناسبة

يا بَحـــر رَوَّق نِغسل الشـــاشـــاتى   واحنـا إتنصـــفنا يـا عَـــلُوّه هـــاتى

يا بـحـــر روق نِـغـــسل المناديـلى   واحنا إتـنصـــفنا يا عـــلوه مِـيلى



٨ - الصباحية وما بعدها

فى صباح اليوم التالى للزفاف ، يتوجه جمع من سيدات أهل العروس فى موكب لزيارة إبنتهم فى بيتها الجديد للاطمئنان عليها ، وهن يحَملن إليها الهدايا وأوانى إفطار العروسين ، وطعام يكفيهم عدة أيام تسبقهن الزغاريد والأغنيات ، وهناك تستقبلهن العروس فى ثوب الصباحية والعريس بالجلباب الأبيض ، وتقوم أم العروس بتوزيع الحلوى والشربات على الموجودات ، كما تَتَلقى - النُقطة - كل حسب مقدرته ، ويرجعن بمحرمة (منديل أو شاش) بكارة العروس إن لم يكن قد حصلت عليه فى الليلة السابقة بعد الدخلة ، وقد يَطُفن به مع شباب العائلة فى الجِوَار ، مرددات الأغانى المأثورة التى تُشيد بإبنتهم البكر الرشيد .

أما بعد صلاة الظهر أو العصر ، يخرج العريس لمقابلة أصدقائه خارج المنزل أو فى المسجد بعد أن خُصصت فترة الصباح لمقابلة الزوار والمهنئين من أفراد العائلة ، ليتلقوه بالفرح والهتافات ليُحتفى به فى جو من الألفة والمرح والسعادة .

وبهذا تكون قد إنتهت طقوس وعادات الزواج فى معظم الدول العربية ، إلا أنها قد تمتد فى بعض المناطق فى إحتفاليات وإجراءات وتقاليد قد تصل أحيانا إلى أسبوع أو إلى أسبوعين بعد ليلة الزفاف وعلى سبيل المثال لا حصر هناك تقاليد وعادات لها طرافتها مثل :

١ – فى قرى مصر وغيرها تقوم العروس بعد يومين من زفافها بإرسال هدايا من الكعك والحلوى التي توفرت لديها ، وما أحَضِر إليها كنقوط فى أطباق إلى أقاربها وجيرانها وأصدقائها ، لربط أواصر المحبة والمودة وحُسن الجوار مع جيرانها الجدد ، وفى العادة ترجع إليها تلك الأطباق ثانية ببعض الهدايا مما تحتاجها الأسرة الجديدة من مواد تموينية مثل السكر والشاى والأرز أو النقود أيضا ، مع الزغاريد والأغنيات المناسبة كذلك .

٢ – فى اليوم السابع يُقيم العريس وليمة كبيرة يدعو إليها أهل زوجته وبعض الأقارب ، تعبيرا عن شكره لهم وردا لجميلهم وتعبهم وحُسن تربيتهم لعروسه ، وقد تكون تلك العزومة بعد أسبوعين من الزفاف ، وهى تسمى عزومة – الخامس عشر – فى الشام وفلسطين وبعدها يكون إحتفال غنائى راقص من الجميع بين البهجة والمرح .

٣ – فى واحة (سيوه) المصرية وبعض المناطق البدوية ، تذهب العروس مع صديقاتها يوم الزفاف للاستحمام فى العين الطبيعية هناك ، بينما يتجمع الأهل والأصدقاء فى منزل أسرتها بين الغناء والرقص حتى تعود إليهم ، وفى المساء يأتى العريس فى محاولة لاختطافها من بين قومها ، وهم يقومون بتمثيل دور المدافعين عنها ، وفى النهاية ينجح فى العودة بها إلى منزله أو مقر الزوجية الجديد ، ليقام الزفاف وحفل العرس بين الأغانى والرقص ومظاهر الاحتفال المعهودة .

٤ – أما فى واحة – باريس والواحات الخارجية المصرية بالصحراء الغربية ، فإن الزفاف يكون على العكس مما هو متبع فى مصر ، إذا يزف العريس إلى حيث

عروسه ويقيم فى بيت أبيها ، ويعمل أجيرا فى أرضهم وفى خدمتهم حتى ينجب أول طفل أو طفلة ، وإلى أن يثبت جدارته كرجل وزوج يمكنه تحمل عبء ومسؤولية أسرة كاملة ، وبذلك يكون له الحق فى العودة إلى منزله مع زوجته وأطفاله ليعيش مستقلا فى داره .

٥ – فى منطقة – نجد بالمملكة العربية السعودية ، يزف كذلك العريس إلى منزل أهل زوجته ، ليقيم مع أهلها لليلة واحدة فقط بين أهلها وزويها ، وفى الصباح يعود بها إلى داره محملا بالهدايا التى يبعثها أهل العروس معه والتى تُسمى (الصبحه) فى موكب حافل بالغناء والرقص حتى مقر أقامته .

ومن الجدير بالذكر أن الاحتفالات بمناسبة الزواج بمختلف طقوسها تستأثر فيها العروس بالذكر والمديح فى معظم الأغانى ، حتى وإن ذُكِر العريس بداية ، نجد أن النصوص سرعان ما تنساق بشكل أو بآخر إلى العروس ، وتتحدث عن جمالها وأدبها وخُلقها وأهلها الأكابر الكرام ...... الخ ، ثم تكتفى بالاشارة إلى غبطة وفرح العريس بعروسه .

وهكذا نرى أن إحتفاليات الزواج هى إشهار وإعلان وتعاقد شرعى ، والاعتراف بالارتباط بين طرفين هما الرجل والمرأة ، وتحمل كل ظاهرة من ظواهر هذه الاحتفالات قيما يحرص المجتمع على تأكيدها وإعلائها فى إطارها الاجتماعى ، كما تُنظِّم العادات والتقاليد والطقوس الشروط التى لابد من أن يلتزم بها كل طرف ، وقد تختلف هذه الشروط والمعايير وطريقة أداء تلك الشعائر بإختلاف البيئة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ، ولكنه إختلافا شكليا فى إطاره العام ، يحتفظ فيه ومن خلاله بالمحتوى والمضمون الذى يُوضِّح ويبلور ويبرز الزواج كقيمة هامة فى حياة البشر .

وهو ما لاحظه علماء الاجتماع الذين رصدوا كل ما يرتبط بالزواج وعقوده المدونة وغير المدونة ، عندما لاحظوا أن هناك تماثلا فى أعراف الزواج وتقاليده وطقوسه بين الشعوب المختلفة ، مهما تباعدت بينها المسافات والأوطان ، ويكون

القصد الأساسى من الاشهار العلنى للزواج فى إحتفاليات عامة تحفها البهجة والفرح الجماعى ، هو التركيز على التعرف على العروسين المُحتفَى بهما ، وتميزهما فى هذه المناسبة شكلا وموضوعا عن بقية الجماعة ، خاصة فى تلك الفترة التى تستغرقها طقوس الزواج ، إلى جانب إبرازهما فى مجلس خاص مزركش أو كوشه أو عرش يعلو فوق الجميع فى هذه الليلة فقط .(+) .

---

٩ – الحُب فى الأغانى المأثورة :

تقع أغانى الحب فى المرتبة الأولى بين تراث الأغانى المأثورة من حيث الكم والجودة والثراء الفنى فى البناء اللحنى واللغوى ، ومن حيث إنتشارها بين الأوساط الشعبية ، فهى تَتردد فى مناسبتها الاجتماعية الطبيعية وهى الأفراح (حفلات العرس) بكل خطواتها وطقوسها خاصة فى فترة الخطوبة ، إلى جانب جلسات السمر وبعض المناسبات الأخرى التى يحلو فيها الترنم وشدو الأغنيات الرقيقة الشجية ، كالعمل أو ساعة الراحة أو للتسلية أو التسرية عن النفس ... الخ .

لذلك يؤكد علماء الاجتماع والأثنوميوزيكولوجى أن أغانى الحب والزواج والأفراح هى من أقدم أنواع الابداع الشعبى الإنسانى ، لأن إحساس الانسان بالود والمَحبَّة والتعاطف والحب ، وحاجته إلى وليفة أو شريكة خُلقَ معه منذ الطفولة البشريَة ، ولأن الأغنية هى أبسط الأدوات الفنية للتعبير عن هذه المعانى ، لذلك كانت من أهم وأروع أشكال الابداع الشعبى . أما النوعيات الأخرى من الأغانى فتتلوها فى الأهمية ، طبقا لطبيعة الأحداث والمناسبات الاجتماعية المرتبطة بها ، لهذا فالألحان فى أغانى الحب والزواج مرحة مشرقة ونشطة ، ذات إيقاع واضح وسرعة معتدلة تتمشى مع طبيعة المناسبة السعيدة التى وُجدت من أجلها ، وبناؤها اللحنى أكثر تطورا وفى مساحة لحنية واسعة بالنسبة للأنواع الأخرى من المأثورات الغنائية الشعبية .

وسنحاول هنا إستعراض بعض النماذج من الأغنيات المأثورة مما تيسر الحصول عليه من الأغنيات المصرية والعربية الأخرى التى ننقل بعضها نصا فقط لأنها

(+) مرجع رقم (١٧) ص ١٤ – ١٦ عبد الحميد يونس كتابك رقم ٩١ ، دار المعارف ١٩٧٣

غير مُدوَّنة موسيقيا ، ويصعب الحصول على تسجيلاتها لتدوينها ، وكلها تدور حول مواضيع وأفكار متشابهة وصور متقاربة يتم فيها التعبير عن الحب والمحبين والعلاقة بين الشباب والشابات ، على إعتبار أن الحب علاقة جميلة عفيفة مشروعة لابد وأن تنتهى بالزواج .

وتحفل الأغانى بمعان وأفكار وأمانى وأحلام الجنسين ، وما بينهم من رسائل متبادلة بشكل أو بآخر مباشر أو غير مباشر ، وبذكاء وتلقائية فطرية شعبية دون إسفاف ودون ما يُشين ، فى حدود العرف والتقاليد والأخلاقيات وما ترتبط بهذه العلاقة من قيم ومثل ، مستخدمة الأساليب الملائمة للتعبير عن ما فى ثنايا القلوب ، وما يلاقيه المحبين من متاعب الفراق والبعاد وتدخل الأهل والعوازل ، هذا كُله إلى جانب وظيفة الأغنية الترفيهية والترويحية .

ولعل الثراء اللغوى العربى سواء فى الفصحى أو اللهجات العامية والدارجة أو هما معا ، يُتيحان نبعا فياضا من المعانى والمترادفات والمتشابهات وبديعيات البلاغة اللفظية من تورية وكناية وإستعارة ، تُستخدم جميعها بذكاء وحس شعبى بديع ، وفى صور تعبيرية شديدة البلاغة ، فيها روعة البساطة والسلاسة وحلاوتها ، ومن تلك النماذج نُورد ما يلى :

١ - من فن - التشح تشح - أغنية حب من منطقة الباطنه والشرقية فى سلطنة عُمان .

يـــــودان دان يـــــودان دانــــــى

دان الــلّدان بــقـــــــــول يـا الــلـه

هـبى هبـــــوب اليـــــاســــمين

———— » ————

ريت الـورد فـــوق البـــحـــيــصــه

لا تـعـــــــذلـونى يـا الأجـــــاويـد

يا مـــوت من الـدنيـا نـغـيـــصـــه

ثــوب الحـــــــــريــر زاهــى بـدلّـــه

مـــن بـــو ظـــبـــى مـــطـــلـــوب دلّـــه

لــى ســـــرت أنـا لـلـســـــوق عـــانـى

ريــت الـدلـع والـتـــــــــوح فـلّـــه

غـــرز الـبـــحـــر عندى قـــيـــاســـه

مـــا بـا الـذى عـنـده شـــراكـــات

غـــيـــر الـذى رأسى بـرأســـه .... إلخ [1]



(١) مرجع رقم (٥٢) ص ٧١ ، تدوين يوسف شوقى .معجم عمان يوسف شوقى .

٢ – ومن العراق

يَم الخـــديد الـورده المَكُرونـه (ق)

روحى ورروحـج بالســمــاء مكـرونه (روحك- مقترنه)

جــيش الملالى الشــايلين الدفــتــر

يَم الخــديد الـورده التــــربينى

منى زَغـــيــر بالمهــد تَربينى (صغير)

لو وســدونى الكبـر والتــربينى (القبر)

يم الخــديد الورده الميلهـــا

نَبْعُ الســفــرجل والهــوا مــيِّلهــا

ريت الـزغـيــره حنطه وآنى مى الهــا

أســرى عليــهــا من الصــبح تـا تكبـر

(بدون تدوين)[1]

٣– أما فى مصر فيقولون

فـتن العــــزول يا حـلـو بيـنى وبـينـك

فتن العـــزول ونا بَشــتــرى فى طمــاطم

لقـيت حـبيـبى بيـدجلى فى خــواتم

صَـــدَّق وآمـن لَمُ بَحب غــيـــرك

---

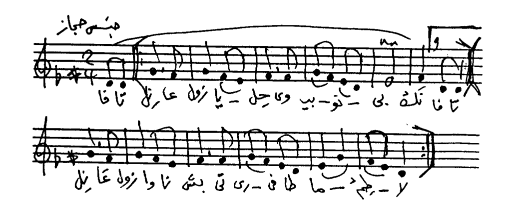
(١) مرجع رقم (٥٦) ص ١٠٣ ، عدد ٢ /١٩٧٧ التراث الشعبى العراقية .

فتن العزول

فتن العـزول ونا بشتـرى فى نميسـه

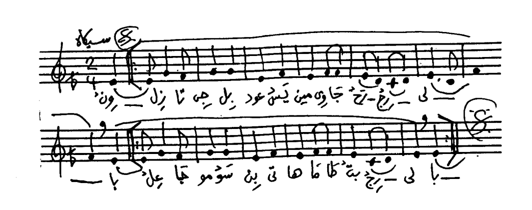
لقيت حبيبى بيشترى فى هريسه

صـدق وآمن لم بحب غـيـرك



٤ – ونزلت أجيب العود ياسمين

ونـزلـت أجـيـب الـعـود	يـاسـمين وجـرح رجلى
باع الجاموسة وبتها	مَطابَت رِجلى
باع الحُمارة وبتها	مطابت رجلى
باع العَبُوره وبتها	مطابت رجلى
باع السرايه بِعفُشَها	مطابت رجلى
حط العباية على عينه	وجـعـد يبكى
نزلت دموع المَحبَّة	طَيَّبت رجلى
ونزلت أجيب العود	ياسمين ... الخ .



٥- لُمَّــا ويــا لما علــى لُمُــيَّــه   والقلب داب فى هواك يغـالى عَلَيَّه

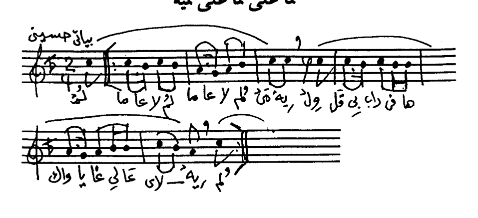
لُما على لُما على ليه

لأطلع لك النَخْـلة جـريلة بجـريلة   وأنزل لك النـخلة جـريلة بجــريلة

وأفوت على الخيَّاط أقول له سعيدة

مَـتُحبكِ الفُســتـان عليَّـه شـويَّة

لما علىَ لما على ليه



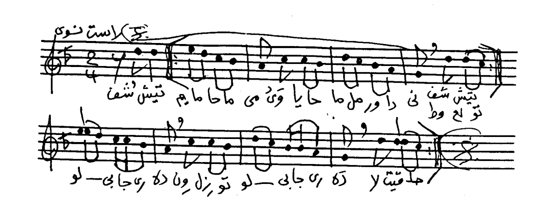
٦- في المُلُك دا كـله يا ناس أنا ليِّـه حبـيب
في الملـك دا كله يارب مـن لَه حَـبـيب
لَمُ يِنُحِـرم منه ولا يتـشـحـطط جُليبُـه
ولا يِنْشَـبع منه يا ناس أنـا ليـه حبـيب
في الملَـك دا كله واللى يـنام عـالشـفًّـه
يا خُـد العسل كلـه واللى ينام عـالخـدود
يا خـد الحَـمَـار كُله واللـى يِنام عـالسـرير
ياخـد الوِصال كـله يا ناس أنا ليـه حبيب



٧ - آه يَمَّـــــــه يا هـوايا — الـواده يِـــجــــرى ورايـا
يـــقـــوللى هاتى بوســة — زقـــيتــــه فى البَــحُــر ايه
يـــقـــوللى هاتى عــضَّــة — رمــــيتــــه بـالمخــــلَّة
آه يمـــه يــــا هــــوايــا — الـواده يــــجــــرى ورايـا



٨- شُفْتيش يَمَّه حمامى ويا حمام الوردانى
وطلعُت لهُ بِمخدة ونزلت له بِمخده
لَقِيت حمامى بيتغدَّى ويا حمام الوردانى
وطلعت لـه بجريدة ونزلت له بجريدة
لقيت حمامى فى الميدَه وياحمام الوردانى
وطلعت لـه بمشنَّه ونزلت لـه بمشنَّه
لقيت حبيبى بيتهنَّى ويا حمام الوردانى
وطلعت لـه بمقشّه ونزلت له بِمقشَّه
لقيت حبيبى بِيتعشَّى ويا حمام الوردانى



٩- بَجـــمعُ إللَّمُـــون ونزِلت وسط الجناين

بَجـــمع اللمـــون لقــيتــه فــارِش ونايم

بحســبُـه المأمورطـبطب عَلَيَّـه وقـاللى

سبـَســبى الـقُـصَّــه وكـيـدى الـعـوازل

وربى للعـدو حَسـره ونزِلت وسط الجناين



-١٠

يا مين يجيب الحلو أبو دقه

يا مين يجـيـبـه شـبكنى ربكُنى ومَـحـبِّتــه فى القـلب كـوتنى
يا رايح عـلى مـصــر فَـيـتّنى ومِـحـبِّتك مع مين وسـايبنى

يا مين يجيب الحلو أبو دقه



١٠ - أغانى ذات أهداف اجتماعية وتربوية :

عادة ما تتردد بين الأغنيات التى تُسمع فى كافة مراحل الاستعداد لاتمام إجراءات الزواج وفى ليله الحنَّه وليله الزفاف ، أغنيات أخرى عديدة لها أهداف إجتماعية وتربوية وتعليمية غيرَ مباشرة ، إلى جانب الأغنيات التى تتحدث عن العريس والعروس وتُعدد مناقبهما ومحاسنهما .... الخ ، وهى أغنيات تمتلىء بمعانى النُصح والارشاد والتوجيه الذكى المستتر للزوجه والأم المستقبلة ، تحثها على ضرورة الحفاظ على علاقاتها الطيبة بزوجها وحماتها وأهل زوجها بسلوكها المهذب الطيب ، وإن كانت تُعالِج هذه المعانى أحيانا بشىء من الفكاهة وبشكل تهكمى عكسى تارة ، وبشكل مباشر تارة أخرى ، إلى جانب توجيه بعض الإرشادات المباشرة وغير المباشرة للفتاة ، تدعوها للاهتمام بنفسها ومظهرها ونظافتها ونظافة بيتها ، والعناية بزوجها وأطفالها وأن تكون راعية صالحة ، وأن تكون أمينة على بيت زوجها وماله وعرضه ، وأن تبدو دائما باسمة مُشرِقة أمامه ، ومنها ما يلى :

١ - ليه يَنِ عَمى تتجوزّ عليَّه

بتجـوز عَليكى من قَشف رجَليكى   رُوحى إغـسليهم وإنتى تِلدّى عليّـه

ليه ين عمى تتجوز عليه

بتجوز عَليكى مـن عَماص عِنيكى   رُوحى إغـسليهم وإنتى تِلدّى عليّـه

ليه ين عمى تتجوز عليه



٢ - تدُّونى للشايبّ لِيه والصبى جَرالهُ إيه

الشـايب يِشَـيِّـبنىَ   وعـصـايتـه تلهلّبنِى

وليلة مـيـضـرنى   تبـقى ليله سُـودَهَ عَليـه

والصـبى يَصَـبِّـينى   وعـصـايتـه ترِّينى

وليلة مـيـضـرنى   تبـقى ليله بيـضـه عَليـه

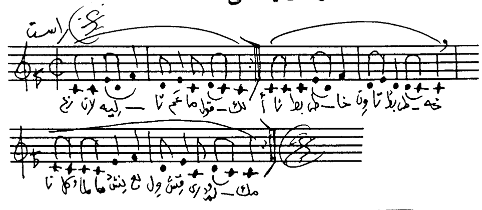
٢ – زَعلان ليه تعالى أمَّا قُلَّك

أنى بطيـــخـــه وأنت بطيـــخـــه ‏ ‏ ناكل لما نَشبع والقـــشـــر لأمَّك

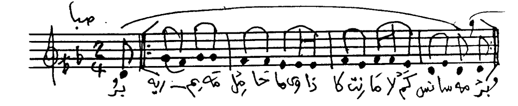
أنا كـيلو لحمـه وأنت كـيلو لحمـه ‏ ‏ نأكـل ونِشـــبع والعَـــضّم لأمَّك

أنا كـــيلو بلح وأنـت كـــيلـو بلح ‏ ‏ نــأكل ونَشـــــبع والـنَوا لأمَّـك

زَعلان ليه تعالى أمَّا قُلَّك



٤– بُرِّيه يَمّـه م الحمـا وإذا كانـت مَلَكَه من السَمـا
خلِّتنى قعده فى الحمـام رقعتُنى كفّ لكن تَمام
يرزُقهـا بعفـريتين قَوام وَلا يفـرح فيـها إلا أنا
خَلتنى قاعده أغـسل رأسى دَلَقت عليه البلاّصى
يرزقها الله بعفريت قـاسى ولاَ يَشمَت فيها إلا أنا
وعجنت عجين ما لَدّلْها ، وخبزت خبير ما لدِّلهْا
لأقلع شبشبى وأديلهـا وإذا كانت ملَكه من السما
بريه يمـه م الحـمـا وإذا كـانت مـلكه من الســمـا



١١ - أغانى ذات مدلولات خاصة

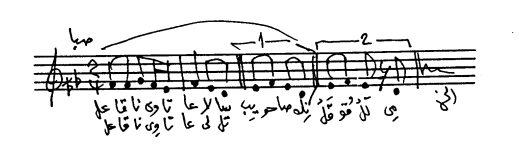
من الملاحظ أن الأغنيات ذات المعانى أو المدلولات والاشارات الاباحية ، وأغانى الحب المرتبط بالجنس كهدف فى حد ذاته والاشارات الفجة الفاضحة ، ليس لها وجود فى المأثورات الشعبية المصرية وأيضا العربية بشكل عام ، وإن وُجدت نادرا فلا يُشار إليه صراحة ، ولكن يُعبَّر عنه بشكل رمزى فى حدود وإطار التقاليد والقيم الإسلامية والعربية ، ومن خلال العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة كزوجين فقط وليس قبل ذلك ، وهو ما تحرص على توضيحه الأغنيات تلك ، ولكن من خلال معان وتعابير صيغت بذكاء فطرى شعبى يبدو واضحا للكبار ، بينما يبدو بسيطا ساذجا بريئا للصغار ، والمعانى فيها قابلة للفهم على كل المستويات فى تورية وكناية وإستعارة وتشبيهات ذكية ، تتيح للفتيات أو الشباب آداؤها وسط الجميع دون خوف أو خجل .

أما الأغنيات التى تُؤدى بين الرجال فقط فى جلساتهم الخاصة المُقفلة ، أو بين النساء فقط فى جلساتهم الخاصة أيضا ، من النوع الخارج عن الوقار والعرف والحياء ، والتى تُعرف فى مناطق عديد من العالم فهى ليست موجودة فى المجتمعات العربية والإسلامية .

ومن الأغنيات غير الفاضحة المصرية التى تتردد أحيانا فى الأفراح على سبيل التفكه والمزاح ، وتغنيها الفتيات الكبار دون حرج :

١

عــالقَنَا وتعــالى سَــايب حُــصــانك
عـــالقـنا وتـعـــالى تلـقى القُلَلْ
مـبـــخَّـرة ومـليـانه والـصــدر مــرمــر
وَالـنهـــود عــــريـانه مَـــديت إيـدى
بَـعَــدل الرمَّـــانـه نَطَـرتُ يَمــــينى
يـا فـلـوسى يـانَـة فـلـوسك حــــلالـك
بس أنـا زعـــلانـه سَــايـب حُــصـــانك
عــالقـنا وتعـــالى ســـايـب حــصـــانك

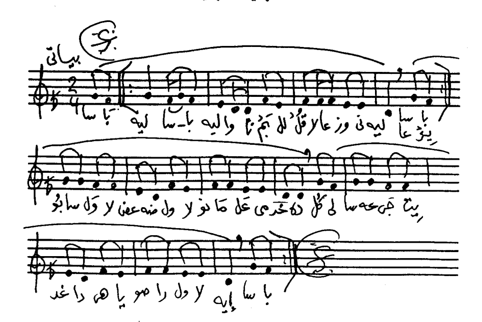


٢- يَمّـــــه يا دلَعـــــو يَمّـــــه يا دلعـــــوا
ضربنى بإيد الهُون ، وضربته بإيد الهوُن ، طول الليل يِضُرب تلَفون
والحُب محدش منَعو
شكّانى بالدبوس ، شكيتُه بالدبوس ، طول الليل يحضن وبوس
والحب محدش منعو
يَمَّــــه يا دلــــعو



٣ - سَـا بالـيـه سَـا بالـيـه   وأنا بَمّـلا القُـلَّة عـايزُنى لـيـه
عـايز بـوسـه واللا عَـضـه   واللا نُـومـه عـالمخَـدَّه
كُل سـاعـه جَـىّ يتـغـذَّى   هـى صـــورة والـلا إيـه

سا باليه سا باليه



١٢ - أغانى اللهو والشراب

وهى الأغنيات التى تتردد فى مجالس اللهو والشراب بكافة أنواعه والتى يَؤمُها الرجال خاصة [١] ، وفيها يَرِد ذكر الكأس والخمر والمخدرات كالحشيش والأفيون وخلافه ، أو تشير إليها بشكل أو بآخر وهى غير واردة بشكل كبير فى الأغنيات المأثورة المصرية والعربية ، وإن وُجدت فهى معروفة فى مناطق معينة ، خاصة فى

---

(١) توجد فى بعض الدول الأوروبية مجالس خاصة بالسيدات لها نصوصها وأغانيها الاباحية وأغانى اللهو والشراب أيضا ، شاهدها المؤلف نفسه .

الموانى وبين عمال البحر والمناطق الأكثر إختلاطا بالجاليات الأجنبية التى تَكْثر لديها تلك النوعية ، وتُعتبر لونا مألوفا عاديا بالنسبة لهم ، ولكنها عندنا تعتبر من العادات البغيضة المكروهة ، ومن المُحرَّمات التى لا يصح الزهو بتناولها أو تعاطيها .

ولكن فى الواقع وُجدت بعض الأغنيات من تلك النوعية فى منطقة قنال السويس ، وربما لكونها أكثر مناطق مصر إختلاطا بالأجانب ، وهى نصوص شبه مُترجمة أو مُقلَّدة من أغانى يونانيه وأرمنيه وفرنسيه ، أو من ألحان إنجليزية وإيطالية.. الخ ، يؤدونها فى مجالس اللهو الطرب والشراب للجاليات الأجنبيه المقيمة والعابرة ، ومن أمثلة تلك الأغنيات ما عثَرت عليه إحدى الباحثات فى أطروحتها للدكتوراه عن (الموسيقى الشعبية السويس) وكان مُؤلف هذا الكتاب مُشرفا علميا عليها ، ومنها :

جزء من جلسات الصحبه فى السويس :[1]

١= مغنى منفرد	: كنت من يومين تلاته	المجموعة : كنت من يومين تلاته
«	: وأنت ملاّح عالبلاطه	
«	: تشرب نبيت تشرب كونياك	
«	: مزّة أبوك فحم الحجر	المجموعة = : مزة أبوك فحم الحجر
«	: كنت من يوم الخميس	« : كنت من يوم الخميس
«	: وأنت ملاّح عالرصيف	
«	: تشرب زبيب تشرب كونياك	
«	: مـزة أبوك فـحم الحـجـر	« مزة أبوك فحم الحجر
المغنى	: أنا الوابور	« توت توت

(إلقاء إيقاعى من درجة صوتية واحدة فى تبادل بين المؤدى المنفرد وبين المجموعة أنتيفونيا) .[2]

---

(١) مرجع رقم (٥٤) ص ٢٠٥ فوزية صالح

(٢) مرجع رقم (٥٤) ص ٣٧٧ . فوزية صالح

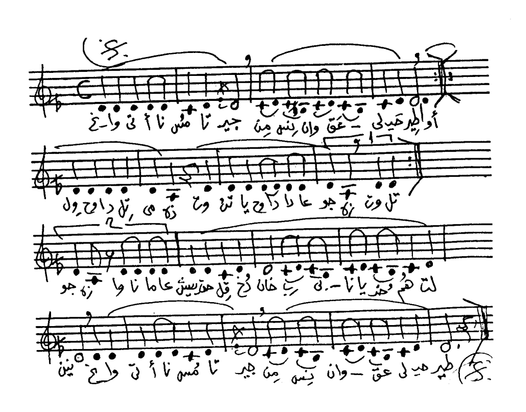
٢ آهِ يا سـلام يا سـلام ياسـلام
سيَّالى ولَّع منى ، آدى تعميره هندى
وإرحمى الخرمانٍ خرمٍان
أومى إلعبى يانور عنيه يا بنيه
لعب السمك كَده فى الميه
يَا علبة العطاره فيكى يهود ونصارى
آه يا سلام يا سلام يا سلام
أومى إلعبى كده وريني
مسطول وعَارف بالأيد
والبوسه منك تحيِينى
وتردْ عقلى الذَكى ليّه
آه يا سلام يا سلام يا سَلام ..... الخ [1]

١٣ - أغانى تَهكُّمية فكاهية

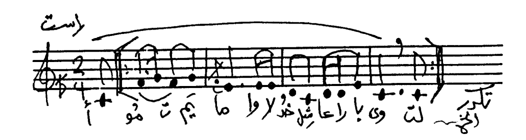
تزخر بعض الأغنيات المأثورة بروح الفاكهة والتهكم والاستهزاء من واقع الإنسان الشعبى نفسه ومن حياته وظروفه ومعاناته ، أبدعتها الجماعة كنوع من التسلية والترفيه والتهكم حتى على أنفسهم ، مثل الأغانى التي تسخر من الفلاحين والصعايدة ومن أصحاب الحرفِ ، أو منِ الحماه سواء كانت أم الشاب أو أم الفتاة ، ويكون التناول بشكل طريف تَشعُ فيه الدُعابة والمرح ، ولكن دون إستخدام لتعابير أو ألفاظ فجة أو معانٍ رخيصة بذيئة ، وبعدها مباشرة تؤدى الأغنيات التى تُمجد من عملت على هجائه لتعيد له كيانه الاجتماعى وإحترامه الذاتى مثل :

١ = ياإخوتى أنا مُستجير مالنسوان عقلى حيطير
أول واحده تلميذه والثانيه واحده عجَوزه
والتلميذه عايزة فُستان والعجوزه طقم سنان
ونا مَعيَيش حَقُ الدُخَّان ، ربنا ياخُدهُم لِتَنين

(١) مرجع رقم (٥٤) السابق ص ٢٦٢ . فوزية صالح



٢ = أمــوت يَـمَّــه ولا خُـــدشى العَـــرَباوى
لتـغدى بـلُقمة عـيش وأتعشَى بلُقـمة عـيش
وأنام علَى الخَــيش والحَـصَـــاَر والبَـلاَوى
أمـــوت يمه ولا خــــدشى الـعـــرباوى



٣ = ويقولون عن الفَلاَّح

حالى يا مالى على الفلاح

الفَــــلاَح ليلتن خَــــدنى   عِلى الغــــبيط ورقِّــــدنى
قلـلى مــــالِـك زعــــلانه   قُلت إنكســــرت كُــبَّــــاية

قال ليلتك سُوده وعُمرك راح

حالى يمالى على الفلاح

ويعدها يغنون على نفس اللحن النص التالى

حالى يمالى على الفلاح

الـفــــلاح ليلتن خــــدنى   عـلى الســــرير وِنَيِّــــمِنى

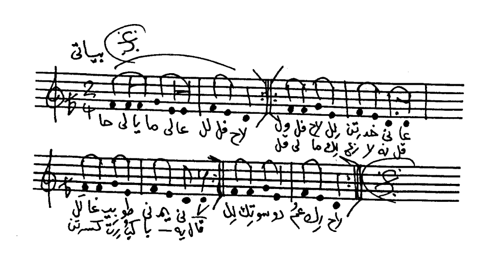
نُص الليل وقوَّمنى

قـلـلى هـاتـى رُمَّــــانه   إنكســــرت منهم رُمَّــــانه

قللى مالك زعلانه

قـلت إنكســــرت رُمــــانه   قللى سِيبـيِـهـا وكُلى تفـاح

حالى يمالى على الفلاح



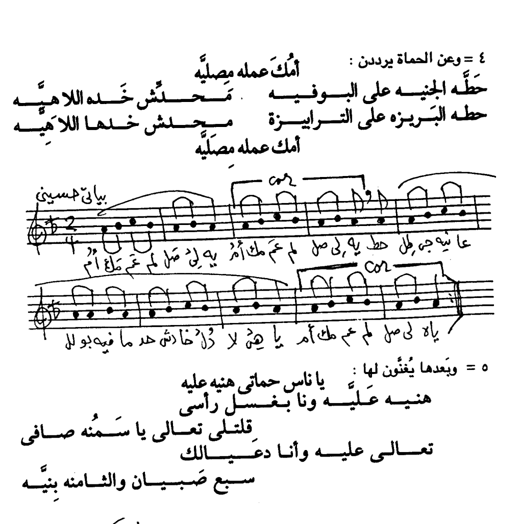
٤ = وعن الحماة يرددن :

أُمكَ عمله مِصليَّه

حَطَّه الجنيــه على البــوفـيــه   مَــحــلـّش خَــلـه اللاهـيّــه

حطـه البَـريـزه على التــرابيــزة   مــحــلـش خــلـهـا اللاَهِيــه

أمك عمله مِصَلَّيه



٥ = وبَعدها يُغنُّون لها :

يا ناس حماتى هنيه عليه

هنيــه عَـليَّــه ونا بـغـســل رأسى

قِلتـلى تعــالى يا سَــمُنه صــافى

تعــالى عليــه وأنـا دعَــيــالك

ســبع صَـبـيــان والشــامنه بِنيَّــه



٦ =

مــخــاصــمنى ، شُــوفى يخــتى الراجل
قُلتلُه هات لى مـرايه زى اللَى جَت لخُتَك
قللَى حَداكى عين الحُمار شوفى يختى الراجل
قلتله هاتلى فـستان زى إللـى جه لُخـتك
قللى عندك جلد الحُمار شوفى يختَى الراجل
قلتله هات لىَ مخده زى إللى جات لختك
قللى عندك رقبة حمـارك شوفى يختى الراجل
قلتـله عــايزة لى قُـلَّه زى إللى جـت لخــتك
قَللى عندك ودن الحُـمار شوفى يخــتى الراجل
قلتلـه عـَايزه مـقَــشَّــه زى اللى جـت لخـتك
قللى حداكى دَيل الحمـار شوفى يختى الراجل



الخصائص العامة لأغانى مرحلة الصبا والشباب

أغانى الحب والزواج

والأفراح

١- تُبنى الأغانى التى تتردد فى تلك المرحلة الهامة من عمر الإنسان ، والمرتبطة بمناسبات الأعياد وجلسات السمر والمرح والأعياد والحب والزواج على مساحات لحنية متباينة ، والكثيرُ منها يُبنى على درجة صوتية واحدة إلقائية إيقاعية ، أو درجتين أو ثلاثة درجات متسلسلة أو بنيها قفزات لا تتعدى مسافة رابعة تامة ، ومنها ما يبنى على تتراكورد (أربعة درجات) من جنس أو سلم أو مقام ، وأيضا من خمسة درجات متتالية .Pentachord أو غير متتالية . Pentatone ، وهو ما يُسمَى بالسلم الخماسى خاصة فى النوبة المصرية والأقصر وأسوان والسودان ، وأحيانا فى ألحان الجزيرة العربية والخليج ، أما أغانى الأفراح فقد تصل إلى قرابة أو كتاف كامل (ديوان) فى حالات غير قليلة ، وهذه المساحات اللحنية تكون فى حركة تدور حول درجة الركوز الأساسية (الدرجة الأولى) للجنس أو السلم أو المقام أو فوقه كلها ، وهو ما يجعل من الألحان خطا بيانيا يتجه عادة إلى الهبوط خاصة فى القفلات ، وهذا الاتجاه الهابط هو ما يُميز الموسيقى والأغنيات الشرقية والفلكلورية بشكل عام .

٢ - تُصاغ الأغانى التى تقل درجاتها عن أربعة درجات ، على الأسلوب الذى يعرف بـ . الأوليجوركورديه Oligochorde ، وهو عدد من الدرجات التى لا تُشكل تكوينا أو جنس مقامى واضح ، يمكن به تحديد إنتماء القطعة إلى جنس أو مقام محدد الملامح ، أما الدرجات من أربعة إلى أو كتاف كامل أو أكثر ، فهى تُبنى على أحد المقامات أو الأجناس العربية الأساسية المعروفة الأكثر إستخداما ، وهى بالترتيب - البياتى والصبا ثم الراست - السيكاه ، النهاوند - الكُرد - ثم العجم وهو الأقل إستخداما ، وهذه المقامات قد تكون على درجاتها وطبقتها الأصلية ، أو تكون مُصوَّرة مُصوَّرة على درجات (فا) الجهاركاة - (صول) النوى - (لا) الحسينى ، نظرا لإختلاف الدرجات والطبقات الصوتية للمؤديات والمؤدين .

٣ - من الملاحظ أن الكم الأعظم من أغانى الحب والزواج والأفراح تُبنى على مقام الصبا ، الذى يتميز بطابعه الحزين الشجى على غير العادة ، بينما يرتبط هذا المقام فى الأغانى المحترفة والشعبية الدارجة بالشجن والأسى واللوعة فقط ...!!

٤ – تتميز هذه النوعية من الأغانى بوجود قفزات لحنية واسعة نوعا داخل سير الخط اللحنى الأساسى ، وإن وُجدت فهى لمرة واحدة فى أول الجملة أو نهايتها ، وهذه القفزات لا تتعدى الثالثة الكبيرة أو الصغيرة أو الرابعة والخامسة التامة نادرا ، وفيما عدا ذلك فإن الأصوات تأتى فى تتابع وتسلسل ، شأنها فى ذلك شأن الموسيقى العربية والشرقية عامة .

٥ – لا وجود للنظام والأسلوب الخماسى فى الأغانى المأثورة فى دلتا مصر والصعيد الأدنى والشام ، بينما يُعتبر التكوين السلمى الأساسى فى النوبة المصرية والأقصر وأسوان والسودان ، أما فى بقية الدول العربية خاصة فى الجزيرة واليمن والخليج وهى المناطق الأكثر والأقرب تأثرا بالموسيقى الأفريقية الخماسية ، وأيضا فى المناطق البدوية فى مصر والجزيرة ودول المغرب العربى ، وفيها يكون التداخل بين الخماسية والمقامات والأجناس فى الموسيقى العربية .

٦ – يندر أثناء الأداء الغنائى البدأ المباشر والثابت بالدرجة الأولى للمقام أو الجنس ، كما لا يشترط الانتهاء به إلا فى نهاية القطعه دائمة التكرار ، بل تتواجد هذه الدرجة الأولى (Tonic) على الضغط الثقيل فى أول المازورة ، وتكون بداية اللحن دائما على شكل (أناكروز) بتقديم أو بزحلقة منها إلى الدرجة الأولى ، أو بقفزة رابعة تامة إليها ، وهو الطابع المميز للموسيقى الشعبية والتقليدية العربية بشكل عام .

٧ – تنقسم الأغانى عادة إلى نوعيتين أساسيتين هما :

(أ)– أغانى إلقائية قريبة من أسلوب الكلام والالقاء الايقاعى فى ميزان محدد ، وهذه يكون دور اللحن فيها ثانويا ويكون النص صاحب الأهمية، ولا يوجد معه قيمة لحنية ، حيث يقوم البناء اللحنى هنا على درجة واحدة Monoton أو درجتين متتاليتين أو بينهما قفزة محدودة أى Biton ، Bichord أو ثلاث درجات أحيانا Triton , Trichord .

(ب) أغانى تبدو فيها القيمة اللحنية الميلودية واضحة فى جملة سلسه سهلة متسلسلة رشيقة يحكمها التقطيع العروضى للنص .

٨ – من الملاحظ وجود إختلافات فى اللحن الواحد نصا ولحنا من منطقة إلى أخرى ، وربما تُوجد إختلافات فى نفس اللحن من بلدة إلى أخرى ومن مؤدٍ إلى آخر ،

طبقا لاختلاف اللهجات وأسلوب وطريقة الأداء ، وقد يُؤدَى النص الواحد بأكثر من لحن متقارب أو مختلف تماما أحيانا ، وقد يكون تناول اللحن الواحد بعدة نصوص .

٩ - تقوم الأغنيات على جملة من عبارة أو عبارتين ، قصيرة نوعا تتكرر بإستمرار طوال النص ، وقد تطرأ عليها بعض التلوينات أو التغييرات الايقاعية الداخلية ، التى يحتمها طبيعة التقطيع العروضى لنصوص الأبيات التى يتناولها المؤدون ترديدا أو تبادلا بشكل أنتيفونى ، سواء بالجملة كاملة بين المؤدى الصوليست المنفرد وبقية المجموعة ، أو بين المجموعتين التى تقوم إحداهما بدور المؤدى المنفرد ، أو يكون دور المجموعة المرددة مجرد تكملة للنص أو اللحن بجزء صغير أو بكلمة أو لفظ أو مقطع فقط ، لمجرد الحفاظ على الوحدة الايقاعية أو قافية النص ، وذلك بشكل فطرى يدعو للدهشة ، أو باضافة - سكتات موسيقية يُملأ مكانها بالتصفيق أو بإيقاعات من الطبلة ، أو أية آداة إيقاعية مُصاحِبة .

-١٠ - قد تُبنى الأغنية على عبارة أو جملة لحنية واحدة متكررة مُشكلّة المذهب ، وعليها كذلك يكون الغصن والكوبليهات ولكن بنصوص متغيرة دائما ، وقد تختلف جملة المذهب عن الغصن إختلافا بسيطا لا يخرج الجملة عن هيكلها الأصلى كلحن أساسى .

١١- تقوم الأغانى على ميزان ثنائى أو رباعى بسيط ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$) بتنويعاتها ، ولا وجود للميزان الثلاثى فى مصر كلها مطلقا ، وإن وُجد الميزان الثلاثى فى المغرب العربى والخليج بسيطا أو مركبا ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$) وكلها تركيبات إيقاعية تتشكل من التباين بين الضغوط الثقيلة والخفيفة (دمُ ، تَك) .

١٢ - تُصاحب الأغنيات بالتصفيق عادة من المرددات مع إيقاع من أية أداة طرق مثل الدربكة - أو أية أداه بديله كصندوق خشبى أو صفيحة أو وعاء وأية آلة طرق محليَّة مثل طبل - الكاسر ، المسندو ، الرحمانى أو الجحله فى الخليج ، فى تكوينات إيقاعية (دروب أو إيقاعات) مثل : (البمب - الدويك - الملفوف - الدارج - السامرى - العارضه) وغيرها من الايقاعات الشعبية الاستخدام .(١) .

١٣ - من الملاحظ أن المرأة هى المؤدى الأول لهذه النوعية من الأغنيات خاصة فى دلتا مصر والصعيد ، بينما يتقاسم الرجال والنساء والشباب من الجنسين دور

---

(١) راجع المصطلحات والآلات الشعبيه .

المؤدى لأغانى الحب والزواج والأفراح فى النوبة المصرية ، والواحات فى الصحراء الغربية والبدو فى سيناء ومنطقة مطروح ، وفى الشام وشمال أفريقيا والخليج ، وقد يقتصر الأداء على الرجال فقط فى بعض النوعيات منها ، خاصة أغانى السمر والأعياد وحفلات العرس ، كما فى منطقة قنال السويس ومطروح فى مصر وبعض مناطق الجزيرة العربية وفى الخليج ، خاصة فى أغانى الصحبة والصيد والغوص والأغانى المصاحبة للرقصات الرجالية .

١٤ – جميع أغانى الحب والشباب والأعياد والأفراح (عدا أغانى تجهيز شوار العرائس) هى أغنيات محددة السرعة والزمن الثابت فى وحدة إيقاعية منتظمة ، بينما أغانى الشوار كما أشرنا تكون Adlib . أى حرة الأداء الايقاعى ولا ترتبط بميزان محدد ، وبدون مُصاحبة إيقاعية من أى نوع ، كما لا تُصاحب بالتصفيق كذلك ، ولعل السبب يرجع إلى أن المؤديات هنا هن السيدات المُسنَّات عادة أثناء العمل المنزلى ، وأثناء تجهيز مهمات العرائس ، وهى أغنيات إلقائية الطابع حرة التناول ، تُشبه فى تركيبها اللحنى أهازيج حنون الحجاج والمراثى (العديد) .

١٥ – ليس هناك وجود هام للمصاحبة الآلية أى بإشتراك الآلات الموسيقية خاصة الآلات الوترية وآلات النفخ للأغنيات المأثورة فى مصر سوى فى النوبة بشكل محدود بآلة –الطمبورة – وبالسمسمية فى منطقة قنال السويس ، أو بـ . المجرونة وهى آلة نفخ من المزامير المصنوعة من الغاب فى المناطق البدوية ، أما فى الدلتا والصعيد فلا وجود لهذه الآلات فى مصاحبة الأغانى المأثورة فى الأفراح ، بينما تعتمد هذه الأغانى فى مصر والدول العربية على المصاحبة الايقاعية من آلات من الطبول بأنواعها والدفوف فقط .

١٦ – قد تبدأ بعض أغانى الصُحبة والحنَّة والشباب فى السويس بمقدمة موسيقية آلية من السمسمية ، أو بالطنبورة فى الأقصر وأسوان والنوبة ، أو بموال أو قصيدة أو أبيات شعرية قصيرة ، ولكن بدون مصاحبة آلية فى مناطق عديدة من الوطن العربى ، لتبدأ بعدها الأغنية المأثورة مباشرة ، وهذا الأسلوب معروف فقط فى المناطق الساحلية وبين عمال البحر والصيادين فى السويس والبحر الأحمر إلى سواحل اليمن وعُمان والخليج حتى البصرة فى العراق .

١٧ – من الملاحظ أن أغانى الصحبة والحنة والأفراح فى المناطق الساحلية السابق الاشارة إليها ، تتضمن كثيرا من النصوص بالعربية الفصحى ، أو خلطا بين

العامية والفصحى ، دون الاهتمام بدقة قواعد النحو والاعراب ، بينما تكون الأغنيات كلها فى بقية الأنحاء معتمدة على اللهجات الدارجة العامية فقط غالبا .

١٨ - بتحليل نصوص أغانى الشباب والأعياد والأفراح ، وجد أنها مُصاغَة على بحور الشعر العربية البسيطة ذات التفعيلة الواحدة المتكررة ، أو تكرار التفعيلة الأساسية لها ، خاصة فى بحور (الرمل ، الكامل - الوافر - المتدارك - الهزج) .

١٩ - يلاحظ وجود بعض التأثيرات الأجنبية اللغوية أو اللحنية ، تتمثل فى أداء ألحان ذات أصول تراثية أو ثقافية من مناطق أخرى من ذات الدولة أو من خارجها تماما ، وإستخدام مفردات غيرعربية الأصل (أفريقية - سواحلية - نوبية - مغربية فارسية - أوروبية ...... الخ) وإنتقالات لحنية وتراكيب سلّمية أو مقامية غربية أو خُماسية وإيقاعات أفريقية أو خليجية وتونسية ..... الخ ، وكما أشرنا فى المناطق الساحلية الأكثر تعرضا للمؤثرات الأجنبية بحكم موقعها الجغرافى والسياسى والاقتصادى .

٢٠ - من الجدير بالملاحظة أن هناك ترابطا مقاميا وإيقاعيا مُحكما بين الأغنيات التى تُلقى متتالية متتابعة دون توقف ، تحكمه الفطرة الموسيقية والحنكة الفنية للمؤدى التلقائى الشعبى .

٢١ - قد يُلاحظ أحيانا قليلة وجود تأثيرات متبادلة بين الأغنيات الدارجة والشعبية والمحترفة ، والأغنيات المأثورة من الفلكلور ، والتى تتمثل فى إستعارة جمل أو (تيمات) من كل منها إلى أخرى ، خاصة فى الأغنيات التى تنفرد بتداولها فى المناطق الشعبية بالمدن والمناطق الساحلية .

٢٢ - تبدو على بعض الأغنيات فى بعض المناطق الحضرية والساحلية طابع الابداع الفردى والأداء الفنى المتميز أو المحترف ، لما عليها من ثراء لحنى وصياغة متطورة فى مساحة لحنية واسعة ، وإن كان الأداء جماعيا كاملا ، ربما لأنها أكثر المناطق المصرية أو غيرها تعرضا للمؤثرات الداخلية والخارجية الأكثر ثقافة وتطورا .

٢٣ - تبدأ جميع الاحتفاليات بجميع نوعياتها من الحِنّة إلى الزفة والعرس إلى جلسات السمر والصُحبة ، أو الرَزحات والهبوت الخليجية .... الخ ، بإفتتاحيات تبدأ بحمد الله وشكره ومدح رسوله (صلعم) تفاؤلا بالخير وإستهلالا يُطلق عليه - التحميدة أو المنظومة النبوية .

٢٤ - تؤدى بعض الأغنيات فى مناسبات مزدوجة ، فقد تُستعار أغانى الأفراح والحنة لتؤدى فى مناسبة ختان الأطفال ، أو تؤدى كأغنيات مصاحبة العمل أو أثناء الراحة منه ، أو تغُنى فى جلسات الصحبة وتؤدى أثناء السمر وعند العودة من رحلات الصيد والغوص .... الخ .

٢٥ - من الجدير بالذكر وما يثير دهشة المتخصصين فى علوم الموسيقى أن حوالى ٥٠٪ من الأغنيات التى دونت من أغانى الأفراح والشباب تكون على الدرجات الصوتية والنوتات الصحيحة (ديابازونيا) أى بذبذباتها المحددة علمياً ، فى الجنس أو المقام المبنى عليه كل قطعة ، وذلك رغم عدم وجود أية مصاحبة آلية (*) .

٢٦ - تُواكب الأغنية إجراءات وطقوس الزواج منذ الخطبة حتى ليلة الزفاف ثم الصباحية ، ففى فترة الخطوبة تتناول الأغنية العلاقة بين شباب المحبين وعن الحب كقيمة إجتماعية إنسانية لابد أن تنتهى بالزواج ، أما فى ليلة الحنة فتتحدث عن العروس وجمالها وأصالة وعزوة كل من العروسين ، وفى ليلة الزفاف يكون الحديث عن العلاقة بين الزوجة والزوج المستقبلين ، والعلاقة بين العروس وأهل العريس ، وتُوصى الفتاة بما يجب أن تكون عليه الزوجة من الاهتمام بزوجها وبيتها ونفسها ، كما تُواكب الأغنية الاحتفالية الدينية والشبابية والأعياد الوطنية ببهجتها ونصوصها المشرقة المرحة ، وفى بنائها اللحنى الثرى ، والجمل اللحنية السهلة السلسة الغنية بالقيمة الميلودية القصيرة ، والمتكررة حتى نهاية النص الطويل نسبيا أحيانا .

(*) راجع مرجع رقم (٢٩) ، رسالة الدكتوراة للمؤلف عن البناء اللحنى والمقامى فى أغانى الأفراح بالدلتا ، ١٩٧٦ .

ثالثا : أغانى العمل بنوعياتها المختلفة

مقدمة :

تعتبر الأغانى والأهازيج المصاحبة للعمل الفردى أو الجماعى بمختلف أنواعه نوعا هاما من الإبداع الموسيقى الغنائى من المأثورات الشعبية الذى يجذب إهتمامات المتخصصين فى الدراسات - الأنثروبولوجية وعلوم الموسيقى (الاثنوميوزيكولوجى) والفلكلوريين ، لأن هذه النوعية بخصائصها وسماتها المتميزة ، ترتبط بأهم وظيفة إنسانية وهى العمل ، وهى كذلك تُعتبر من أقدم أنواع وأشكال التعبير الغنائى التى مارسها الانسان على مر العصور ، ويرى البعض أن العمل هو أساس كل الفنون وهو منبع الأغنية الشعبية عامة .

والأداء الغنائى (.Vocal) المُنغَّم المُوقَّع يُعتبر عاملا أساسيا فى دقة التنظيم لاتمام هذا النشاط الإنسانى وتنسيقة وإنجازه على أكمل وجه ، لأن الأغنية وإيقاعها تلعب فى هذا المجال دورا هاما فى الربط والتعاون والتوحد والتواصل والتآزر بين الفرد والجماعة ، وهو الدور والوظيفة العامة للفنون جميعا ومنها الأغنية ، التى ترجع بدايتها مع الانسان فى رأى البعض إلى العمل المنظم الذى تعلمه الإنسان البدائى من خلال تجاربه وخبراته الحياتية .

ولارتباط الأغنية بحركة العمل نفسه ، فهى متعددة الأشكال ومتعددة الايقاعات ، خاصة عند مُصاحبتها للأعمال التى تتطلب جهدا بدنيا متصلا متكررا ، بتكرار الوحدة الحركية طوال العملَ حتى نهايته ، خاصة مع إستعمال الأدوات البدائية فى أعمال الزراعة والحرف البيئية المختلفة ، وهذه الحركات المتكررة يلزمها رد فعل لا إرادى لابد من تنظيمه بالصوت المرسل من المشتركين فى العمل وتوقيعه وفقا للحركة المطلوبه ، لهذا كان الغناء جزءا من العمل ذاته ، وكلما إستلزم جهدا أكبر ، كلما كان للأداء الغنائى المُصاحِب للعمل أهمية أكبر ، وكان للأغنية دورها الأساسى فى تنظيم وضبط إيقاع وسرعة العَمل ذاته .

وقد يصبح الأداء الصوتى المصاحب لحركة العمل مجرد تجريدات حسية مبهمة بلا معنى لفظى أو لغوى محدد واضح ، ولكنها قد تتحول إلى صيحات إيقاعية الطابع منغمة أحيانا بشكل بسيط جدا ، تنطلق من المشاركين فى العمل على شكل ترتيل

جماعى أو مجرد ترنيمات جماعية أو فردية مصاحبة للأعمال التى لا يتم إنجازها إلا بشكل إنفرادى ، لتنشأ بذلك أهم أنواع الأغنيات التى نشأت أساسا لتلائم طبيعة العمل نفسه ، لتتطور بعد ذلك إلى أغنيات يغلب عليها الطابع الفردى فى الابداع والأداء الأكثر تطورا ، ولتتنوع النصوص التى تحمل كافة المشاعر والأحاسيس الانسانية ، والتى تدور حول معانى الحب والهجر والفراق والحنين والأمل فى الغد والحياة الهادئة الهانئة مع الأحبة ، والايمان بالقدر والنصيب والصبر وطلب العون من صاحب القوة والسلطان على الشدائد ، هذا إلى جانب المعانى والكلمات التى لا يسهل فهمها وتحديد معناها بسهولة أحيانا ، أو لا تكون لها معان على الاطلاق ، وهو ما يميز أغنيات العمل فى كل مكان من العالم ، وهو ما يؤكد كذلك قدم هذه النوعية من الأغانى وثرائها .

ومن المؤكد أن بعض نصوص وألحان تلك الأغنيات ترجع إلى مئات وربما آلاف السنين ، وأن مفردات هذه الأغانى ربما تكون من لغات قديمةجدا أو ذات تأثيرات أجنبية غير معروفة تماما ، إلى جانب بعض المفردات التى تُضاف للنصوص لمجرد تكملتها للحفاظ على جرس القافية المُوحَّدة ، وضبط تفعيلات ونبض الايقاع المنتظم للنص ، حتى وإن خالفت قواعد اللغة ونحوها وأساسياتها ومفرداتها ومعانيها ، ولكن المهم هنا هو تحقيق وحدة اللفظ والقافية والتفعيلة المنتظمة المتكررة مثل الكلمات التى نسمعها تتردد فى أغانى العمل المصرية (هيلاهوب – يوحه – هيلا ليصه) إلى جانب إضفاء لغوية للنص الأصلى مثل ك (صلى – يانبى – هَالاً – يابُنى – يا حبيبى ....الخ) .

ومن الملاحظ كذلك أن هذه الأغنيات تحفل بالقافية المفتوحة المنتهية بحروف ممدودة غالبا مثل : الألف ، الياء – الواو ، الهاء ، والتى تُعطى المؤدى فرصة ومجالا واسعا لامكانية الارتجال والتطويل والتقصير حسب ما تقتضيه ظروف العمل وطبيعته ، وهو ما يحقق للنصوص نجاحها التام فى تحقيق وظيفة الأغنية وهدفها الاجتماعى والترفيهى .

والألحان هنا يغلب عليها طابع الأداء الحُر ، ولكنه يتم وفق إيقاع منتظم يتواكب ويتلاءم مع سرعة وأسلوب العمل وكيفية إنجازه ، وبالطبع فإنه من البديهى أن لاتكون هناك أية مصاحبة آلية أو إيقاعية من أى نوع ، إلا فى أغانى العمل المصاحبة للتجديف فى القوارب الكبيرة فى البحار والخليج ، حيث جرت العادة وجود قارع للطبول الكبيرة الذى يُنظِّم حركة ضرب المجاديف فى القوارب الشراعية عادة .

وتعتمد أغنيات العمل شأنها فى ذلك شأن المأثورات الغنائية فى كل مكان ، على جملة لحنية أو لازمة أساسية ترددها المجموعة خلف قائد العمل أو الريس أو الحادى أو النَّهام ، على حين تترك له حرية التصرف والالقاء والارتجال لبقية الأغنية فى حالة إنتهاء النص المحفوظ بينما لا زال العمل جاريا ، وبذلك يتم إنجاز العمل دون الاحساس بالتعب أو الاجهاد والارهاق ، وفى تنظيم محكم دقيق .

ومن الملاحظات الهامة حول هذه النوعية من الأغانى من وجهة النظر الموسيقية والفنية البحتة ، أن التداخل والتبادل والتحاور فى الأداء بين قائد المجموعة (الصولو) والباقين المرددين يتم فى تَضاد حوارى أنتيفونيا – Antiphone ، بشكل يدعو إلى الدهشة ، لأنه رغم وجود بعض التَعقيدات الفنية الحرفية فى الأداء ، يتم فى تلقائية وعفوية وببساطة شديدة ، ولكن الفطرة والحس الشعبى الموسيقى يُنجزه بدقة وسلاسة شديدة تدعو إلى الاعجاب .

ومن منا من لم يجد نفسه مشدودا مبهورا بحلاوة الاستماع إلى عمال البناء أثناء صعود السقَّالات ، أو نقل وتقليب الخرسانة (المُونَه) وإلى البحارة وعمال البحر أثناء جر الشباك ، وهم ينشدون أغانيهم الممتعة فى ترابط دقيق بين رئيسهم أو حاديهم وبين بقية المجموعة ، سواء وهم مجتمعون متجاورون أو متفرقون متاثرون على مسافات وارتفاعات مختلفة ، ورغم ذلك فهم فى ترابط وتناغم إيقاعى دقيق رغم العناء الشديد وطبيعة هذه الأعمال المضنية .

ومن الجدير بالملاحظة أن الحديث عن نوع العمل نفسه فى حد ذاته لا يكون بالضرورة واردا فى نص الأغنية ، بل يتعدى النص للحديث عن المشاعر الانسانية كالحب والود والزمان أو مستعيرا بعض أغانى الأفراح ، فوظيفة الأغنية هنا بالدرجة الأولى هى التربة والترويح والتسلية ، وتتأثر بالحالة النفسية والوجدانية للعاملين ، كما قد تتخلل الأغنية بعض كلمات التوجيه والاشارات الفنية فى محيط العمل أو للتنبيه والحث على مضاعفة الجهد ، وهى كلمات يضيفها ويرتجلها الحادى أو الريس مثل : الله الله – الله معاك – الشِّدة على الله – الفَدا جاى – شد حيلك – إرمى كويس – إضبط إيدك – زَوِّد مُونه ...... الخ .

وتنقسم وتصنف أغانى العمل إلى عدة نوعيات منها :

١ - أغانى جماعية ذات إيقاع مُوحَّد منتظم يواكب حركة العمل .

٢ - أغانى جماعية لا ترتبط بحركة ثابتة أو إيقاع محدد .

٣ - أغانى فردية ذات إيقاع منتظم .

٤ - أغانى فردية ليست لها حركة أو إيقاع ثابت محدد .

أولا : أغانى جماعية محددة ومنتظمة الايقاع

وهى الأغنيات المأثورة التى تتردد أثناء العمل الجماعى فى الزراعة والحصاد والبناء والصيد وأعمال البحر وخلافه ، وهى لا تخرج فى تركيبها الموسيقى الأساسى عن لازمة أو جملة قصيرة متكررة بطول وزمن وحركة العمل المنظم ، وتؤديها الجماعة معا فى ترديد حوارى مع الحادى أو رئيس العمال ، أو مع أحد العاملين الذى يؤدى بقية النص وتتبعة بقية المجموعة باللازمة أو الجملة الأساسية وهكذا .

وتتنوع الأغنيات حسب ظروف ونوع العمل ومكانه وعدد العاملين ، فهناك إختلاف فى الشكل والطابع والسرعة وأسلوب الأداء بين أغنيات العمل فى جر الشباك أو ضرب المجاديف والغوص والأعمال البحرية الأخرى ، وبين أغنيات تقليب المُونه المُسلَّحة وصعود السقالات ومناولة ورص الطوب عند عمال المعمار والبناء ، وكذلك بين أعمال الزراعة والحصاد الجماعى المنظم ، لذلك كان لابد من وجود مُنظم مُوحدُ لحركة العمل أثناء الاستغراق فيه ، حتى يمكن أن يتم فى إتساق وتآلف بين أفراد الجماعة المنفذة للعمل .

وأغانى العمل تلك تؤدى بشكل إلقائى إيقاعى (ريستاتيف) ، فى حيز لحنى ضيق نوعا وعلى درجة واحدة صوتية أو إثنتين أو ثلاثة متجاورة غالبا ، أو درجتين بينهما مسافة لا تزيد عن ثالثة كبيرة أو صغيرة ، أو ثلاث درجات بينهما قفزة لا تزيد مساحتها عن رابعة تامة ، ومن أمثلة تلك النوعية ما يلى :

الحادى = عا لنبى صلى

المجموعة ٥ صلى عليه

= إن شا لله نزوره

٥ صلِّى عليه

= ونُشاهد نوره

٥ صلى عليه

= أبو عين كحيلة

٥ صلى عليه

= إلهمَّه إلهمه

٥ صلِّى عليه

= يللا يا أسْطى

٥ صلى عليه

= وتشوف حبيبك

٥ وتصلى عليه

= عالنبى صلى

٥ صلى عليه ..... الخ



نموذج آخر لعمال البناء :

الحادى : أول جولى وبدايه ، بالصالا عالنبى

المرددون ٥ بالصلاةُ على النبى

: كل من عَدِّى المَالِح ، راح زارَكْ يا نبى

٥ راح زارك يا نبى

الحادى	:	راح زار مكه الشريفه حتى حرم النبى .
المرددون	٥	حتى حَرَم النبى .
	=	وياعمه جَوِّزيتنى حاضر يا ولدى .
	٥	حاضر يا ولدى .
	=	تنكّ تجولى حاضر لما كبَّر شَنَبى .
	٥	لما كبر شنبى .
	=	بُكره أروح المدينه وأرهن حلجى .
	٥	وأرهن حلجى .
	=	وأبيع لك الجاموسه والشَبَّه البحرى .
	٥	والشبه البحرى .
	=	ويا بنت يا مَلاَيه حَج الملايه كام .
	٥	حاج الملايه كام .
	=-	حَجُّها بُوسه وعَضَّه والعضَّه يا سلام .
	٥	والعضه يا سلام .
	=	ويا بت إدينى حجابك أطفِى نار الغرام .
	٥	أطفى نار الغرام .
	=	والنبى ما أدّهولَكْ ، ولا أخليك تنام .
	٥	ولا أخليك تنام . ... الخ .
	=	ولا خليك تنام .
	٥	ولا خليك تنام
	=	والصلاة على النبى .
	٥	الصلاة على النبى . (*)

(*) راجع مرجع رقم (٥٣) ص ١٨٣ زينب صالح .



أما عمال الغوص والبحر فى الخليج ، فينشدون مع – النَهّام ، الكويتى (الحادى) وتردد معه المجموعة فى تبادل أنتيفونى هذه الكلمات أثناء الرحلة إلى مكان الغوص :

أول (القــــــــول) مــا بالعـــرش كُــودُ الـله

آه والله

وثــانى الـقـــــــيـل صلـواعلى النبى المخـــتـــار

آه والله

وثـالـث الـقــــــيـل تِــرجـي حـج بـيـت الـلـه

آه والله

رابع القـــيل   صـلوا عـلى الـنبى المخـــتــــار   آه والـــلــه
خـامس الـقيل   قـــــــــد بـانـت لـنـا الأنـوار   آه والــلـــه
وسـادس القيل   نرجـى العــفـو مـنك يا ســتــار   آه والــلـــه
ســابع الـقـيل   حُـــــسـن الخـــــاتمـة بالـلـه   آه والـــلــه

بدون تدوين [1]

وهناك تشابه كبير بين هذه الأغنيات الخليجية والمصرية والعربية بشكل عام ، وتسمع هذه الأغنيات أثناء الغوص وأثناء شد الشباك أو جَرُ السفينة جوار الشواطئ أو أثناء التجديف ، وأثناء الراحة بعد عناء العمل على ظهر السفينة ، وهى تجمع بين المشاركين والموجودين فى أداء جماعى واحد حتى لا ينطوى كل فرد بآماله وآلامه وذكرياته ، فالجميع هنا ينفعلون ويتفاعلون مع الحُداة والنَهَّامة ، وهى تُسمى فى الخليج خاصة فى الكويت بـ (الهولو) ، وهى تعد من أشهر أغانى البحر ، ومنها ما تؤدى عند العودة من الغوص قديما مع رقصة خفيفة على سطح السفينة مُصاحَبة بإيقاعات الطبول (المِرّواس) والدفوف والجرار الفخارية التى يُطلق عليها - الجَحلة ، ومن تلك الأغانى :

غــاب القـــمــــر وأظلم الليل   ظـــــل المــــولــــع يـــــدور
يـا ســــعـــــــد من لـه خليلـه   يســــرى لهـــا تالى الـليــــالى
ويـقـــــــول يـالـيـل طـول   طول بـدســـتـــــور عـــيــــسى

بدون تدوين [2]

(١) راجع مرجع رقم (١٤) ص ١٩٥ صفوت كمال الأغنية الكويتية .
(٢) نفس المرجع ص ٢١٣صفوت كمال الأغنية الكويتية

ومن مواويلهم :

دمـــعى يَحــدر على وَجْناى واســتــاهلً

وهلال ســعــدى أبدا مـا بان وأســتــاهل

هذا جـزاء من عَـاشـرِ الأندال ويستـاهل

رابعت صـاحب ذهب اليـوم فـضـه قلب

يحـق لى أسطر الـديقـــان فـــوق القـلـب

ومن أغـانى البـحـر فى السـويس التى تُؤدى أثنـاء جـر الشِـبـاك ، وهى إلقـائيـة إيقاعية على درجة واحدة أو درجتين ومنها :

الحادى	: يافــــتـــــاح يا علـيم	المجموعة	: يافــــتـــــاح يـاعلـيم
»	: يـا رزاج ياكــــــريم		: يـا رزاج ياكــــــريم
»	: جَـصـدْنا بـابك يا الله	»	: جَـصـدُنا بابـك يا الله
»	: ومن قَصدك لم يخيب	»	: يا فـــتـــاح يا علـيم
»	: يا فَتَاح دنا مفتاح (بِلا)	»	: » »
»	: شفنا الشمس فى الصباح	»	: » »
»	: ووجـدنـا المراكـبـيـة	»	: » »
»	: ورحنا شادر أبو إسماعيل	»	: » »
»	: وجـبولنا قـهوة مظبـوطة	»	: » »

(١) مرجع رقم (١٤) ص ٢٠٥ صفوت كمال الأغنية الكويتية

الحـادى : أنا مُستعين بإسم الكريم   للمجموعة   : يا فــتـــاح يا علـيم

» : نعــمل إيه ياصيــادين   »   :   »   »

» : أنا مستـعان بإسم الكريم   »   :   »   »

» : الواحـد الفــرد الصمـد   »   :   »   »

» : واحــد ولا ينسى أحــد   »   :   »   »

» : ومـجسِّم لأرزاق الـعبَاد   »   :   »   »

» : يا فَـتــَّاح يا علَـيم .... الخ (١)



(١) مرجع رقم (٥٤) ص ١٥٣ فوزية صالح

وهناك أيضا أغانى الرعاة فى بادية العراق والهضبة الغربية ، والغناء السواحلى فى السعودية وأغانى الحقيبة فى السودان ، وأغانى البربر فى الجزائر والغناء الجريدى فى تونس ، وهى ألحان بسيطة تؤدى فرديا وجماعيا قد تُصاحب أحيانا بالرقصات الشعبية المحلية ، على أن نوع العمل والظروف المناخية والاقتصادية لها دور كبير فى أسلوب صياغة الأغنية التى قد تُصاحَب بالآلات الموسيقية الشعبية أو بدونها (*)

أما فى سلطنة عمان وعلى ايقاع ارتطام المجاديف بالماء فى قارب - الماشّوه - الذى ينقل البضاعة من السفن الرأسية خارج الميناء إلى الساحل ، أو أثناء العودة بعد إنتهاء العمل ، فهم يردوون هذه الكلمات التى تُسمى (جره الماشُوّه) يكثر فيها حمد الله وشكره والصلاة على رسوله ، فى أداء تبادلى بين النَهام - والبحارة وهم يرددون :

النهام	البحارة
يـا منـصـــــور	يـا منـصـــــور
ديـــن الـــلـــه	ديـــن الـــلـــه
مـــــــرادى	» »
وبنـتـخـــيــر	يـا منـصـــــور
فـيـه النـفـاعـه	ديـــن الـــلـــه
يـا منـصـــــور	» »
هـــــــذا	» »
كل ســـاعـــة	» »
هـيـلـيًّـــــه	» »
يـا منـصـــــور	» »

(١) مرجع رقم (١٥) ص ١٨ عبد الأمين جعفر ، الفن الغنائى فى الخليج .

النهام	البحارة
يأم الفراش يديد	» »
سال العسل سال	» »
ما سال من فوج	» »
يا منصور	يا منصور
سوج مافيك	دين الله
هيه يا دايم	صلوا عليه
إمام الدين	» »
خير البرايا	» »
هوييل هوييل	» »
هيه نبينا	» »
أول ما نبدى	» »
هيه يا نور	» »
فى الباطنه تمشى	» »
بجول ونطل	» »
هيه بالمال	هيه بالمال
البارحه	» »
زجرنى بنهمه	» »

ويدور عـالـرأس	هيـه بالمال
مـاينجـص بالليل	« «
وبـت أهـاومـت	« «
يا سـارى الـليـل	« «
إرجع لى بعد العشا	« «
أول الشـهـر يا الخـو	« «
فى الغبه سفـروغيـات	« ... الخ

(بدون تدوين) (*)

ومن أغانى العمل الزراعى الجماعية المصرية ما يلى :

مؤدية منفردة	المجموعة
يـاحـلوه ضـمى الغـلـه	ياحلوة ضـمى الغلة
سـبلـه بسـبله ويـالا	« «
يا حلوه ضـمى العـود ورا عـود	« «
كـتب كـتـابها الـشيخ محـمـود	« «

(*) مرجع رقم (٥٢) ص ٩٩

ومُش قـادر يِسـتَّى	يا حِلوه ضُـمى الغَلَّه
ياحلوه ضـمى الغلـه	» » »
ضَـمِّتـهـا سَبَلـه على سبله	
وأنا بَحِـبك يـا بو عَـبَلهُ	
عـشـان تضم الـغلـه	» » »
ضمتها عود على عـود على عود	
ولَمِّـيناها علـى الحـلـود	
والبـوسـه منـك للمـوعـود	
يحلوه خَلِّيـه يِتـهنى	» » »

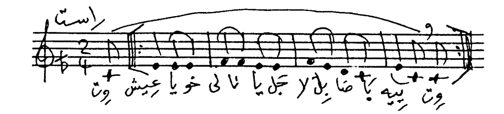


كما يُرددون جماعيا أثناء العمل الزراعى :

وتعيش يا خولينا يا جَلاَّب الصبايا

وتعيش يا خولينا ونِبْنِى لك سرايا

وتعيس يا خولينا يا جلاب الصبايا



ويغنون أثناء جمع محصول القطن فى تبادل إلقائى بين أحد الحُدَاةُ وبقية المجموعة :

الحادى	المجموعة
إلــلــوزه فــين	أهَــيَّـــه
والـشــانيــه فين	«
والـشــالـثــه فين	«
والـعــاشــرة فين	«
قــطــنــك فــين	أهـــــوه
جَــبّــوصك فين	«
حُطُّـه فى عِــبَّـك	حطيــتُــه
وأحــمــد ربك	حَــمــدْتـه



يا هنى	يا هَنِى
وإن حَصَّلْتُه	«
لأقرض زُوره	«
قرض البَلَحه	«
يا هانت	يا هانت
بنت الخواجه	شالت
شالت ولد	وِينَّيه
شالت الولد	وَحطيتُه
تحت الشجره	غَطيتُه
فاتت عليه	مُصاحَبه
وأربع بهايم	حَلاَّبه
وأربع حمير	رَقَّاصه
يا هَنِىٍّ	يا هنى
وأصغر منى	« .... الخ .

ثانيا : أغنيات عمل جماعية لا ترتبط بإيقاع محدد

وهى مجموعة الأغانى المأثورة التى تؤديها الجماعة سواء من الرجال أو الشباب ، أو مجموعة من النسوة والفتيات أثناء العمل الجماعى الذى لا يرتبط بحركة مُوحَّدة منتظمه ، وليس لتلك النوعية من العمل إيقاع أو سرعة منتظمة متزامنة من الجميع ، مثل أغنيات العمل الزراعى كجمع القطن - حرث الأرض - الحصاد ، وأغانى العمل المنزلى الجماعى ، مثل : تجهيز شوار العرائس وعمل الكعك والخبز والغسيل ... الخ . وأغانى عمال البحر من صناعة أو صيانة الشباك والقوارب والسفن .

وكان الفلاحون والعمال يحفظون هذه الأغنيات عن ظهر قلب ، ولكل نوعية منها نصوص بألحان خاصة بسيطة سهلة سلسة التركيب ، ليست لها بالطبع مصاحبة إيقاعية بأية أداة ، وليس لها كذلك إيقاع ثابت واضح ، ولكنها تعتمد على الايقاع الداخلى وإيقاع الجملة الكاملة ، لتتكرر الحركة اللحنية أثناء العمل ، أو أثناء الراحة القصيرة جدا لإلتقاط الأنفاس أو للتوقف لحظات .

ومن الملاحظ هنا التنوع الكبير للموضوعات التى تتناولها النصوص ، التى قد لا يَرد فيها موضوع العمل نفسه أو نوعه ولا تذكره من قريب أو بعيد ، اللهم إلا صلته بالحركة التى يتم العمل بها فقط . وهى ظاهرة عامة تنطبق على جميع أغانى العمل فى كل مكان بالعالم ، فهى تتناول (كما زكرنا) الحب والحنين والرضا بما قسمه الله لهم والأمل فى حياة أحسن وأفضل ، وحمد الله وشكره ومدح رسوله (صلعم) وطلب المدد والشفاعة والتماس التوفيق والخير والعون على المشاق .... الخ .

وللأسف فى أيامنا هذه إنقرضت بعض هذه الأعمال ، وبالتالى إندثرت ونُسيت معها الأغانى التى كانت تُصاحبها تماما ، مثل أغنيات : (الطنبور - الشادوف - الساقية - المناشير الكبيرة اليدوية) الخ . وهى الأعمال التى كان للتطور الآلى الزراعى والصناعى وإنتشار الميكنة الزراعية خاصة من ماكينات رفع المياه والمطاحن وماكينات الحصاد والدراس وماكينات نشر الأخشاب وتجهيزها ، وهى آلات حملت العبء الأكبر من المَشقَّة التى كان يتحملها الإنسان الزارع والصانع ، ووفرت له الجهد والوقت فى نفس الوقت .

وقد نُسيت تقريبا هذه الأغنيات وأصبح الجيل الجديد من العمّال والزراع يجهلونها تماما ، كما تناساها الكبار كذلك ولطالما تغنوا بها وترنموا بها فى شبابهم ، كما نُسيت الفلاحات كبيرات السن الأغنيات التى كُن يرددنَها يوميا فى شبابهن أثناء طحن الحبوب بالرحاية ، أو العجن وعمل الخبز وإعداد الغزل على المغازل اليدوية والتطريز اليدوى الشعبى ، وعند تجهيز شوار العرائس وإعداد مستلزمات الأفراح وغيرها .

وهذه النوعية من الأغنيات تتميز بالجملة اللحنية الغنائية القصيرة نوعا والمتكررة لحنيا بطول النص المُسهَب عادة ، ويغلب على هذا اللون طابع الأداء الارتجالى وما يشبه طريقة إلقاء المواويل ، وقد يتم ذلك على شكل تبادل أنتيفونى فى الأداء بين مجموعتين أو شخص ومجموعة ، أو بين شخصين يعملان متجاورين فى عمل واحد أو عملين مختلفين ، كالعجن معا أو عمل الخبز أو إدارة الطنبور ، أو كل منهم على شادوف منفرد متقاربين أو متباعدين كل على مُعدّة أو فى عمل مختلف ، أو فى أعمال الزراعة المتقاربة والمختلفة كالعزيق أو إقتلاع الحشائش أو النقاوة والحصاد وحش البرسيم أو القمح وما إلى ذلك .

وقد يتم تبادل الأداء بين شخص واحد منفرد (صولو) يُؤدى (تُؤدى) الكوبليهات أو جزءا هاما من الجملة الموسيقية أو النَصيَّة ، تختمها كلها بشكل حر الطابع Adlibitum دون الحفاظ على وحدة الزمن أو السرعة المنتظمة ، بعدها تقوم المجموعة الأخرى أو بقية المرددين أو المرددات بأداء نفس الجزء أو تكملة له ، أو بترديد اللحن الأساسى - المذهب - ، وبالطبع لا تُصاحب هذه الأغنيات بالتصفيق أو الدق والطرق على أية أداة مُصاحبة لحنية أو إيقاعية .

من المحتمل أن تكون لبعض نصوص هذه الأغنيات ألحان ثابتة متوارثة أو تُلقى بشكل إرتجالى لحنى بحت ، تُؤدَى كما يحلو للمُؤدى وفق إمكانياته الصوتية وموهبته وقدرته على التلوين الصوتى وإبتكار الجمل الموسيقية المناسبة له طويلة أو قصيرة ، كما قد يتخلل الأداء فترات من السكوت تطول أو تَقصُر حسب طبيعة العمل ذاته .

فى السنوات الأخيرة إنقطعت الصلة بشكل كبير بين الأنسان وبين تراث آبائه من الأغنيات المأثورة ، وأصبح الراديو الترانزستور والمُسجِّل بين أيدى الفلاحين والعمال وفى متناولهم فى كل مكان ، مُعلَّقا على الشجرة أو المحراث والجرار أو على الساقية

إن وجدت ، أو فى جوارهم يقوم بالمهمة والوظيفة الأساسية التى كانت تقوم بها الأغنية الفلكورية المأثورية ، وهى الترفيه والتسلية والتسرية عن النفس بدلا من المساهمة الذاتية للعاملين أنفسهم أثناء العمل اليدوى الفردى أو الجماعى ، وأصبح الجميع يتصفون كذلك بـ الكسل الفنى - كما يُحمل مع المسجل كيسا مليئا بالشرائط المسجلة التى تتمتع معظمها بقدر كبير جدا من التفاهة والأسفاف والألحان السقيمة والنصوص التافهة فكرا ومعنى ، تفوقها معظم الأغانى المأثورة جودة فنية وفكرية وأصالة ، من حيث الصياغة اللحنية البسيطة القوية قيمة معنوية وروحية ، ومع بساطتها تحمل آفاقا غير محدودة من عناصر الصدق والأصالة الفنية والقيم الاجتماعية والترفيهية ، وما زالت حتى أيامنا هذه تتواءم تماما مع مقومات وعناصر عادات وأخلاقيات الإنسان فى كل زمان .

ومن النماذج تلك التى يجدر الإشارة إليها ما يلى :

يا قطـــــن بربر وأنا أمـــــســــحلك برابــــــيـــرك

مــالعـــــصر للعــصــر نتـهنّــى بقناطـــــيــرك

وهى أغنية تؤديها الفتيات معا جماعيا أثناء جمع القطن والفرحة ببرابيره وقطنه المتفتح السائل على أغصان شجيراته ، هو رمز الخير والفرح والسعادة والرخاء وموســم الأفراح عندهن ، ينـتظرون نمـائه وطرحـه من عــام إلى عام حتى يُغدق عليهم بالخيرات .



ثالثا : أغانى العمل الفردية

هذه النوعية من أغانى العمل المأثورة القديمة تقتصر وظيفتها الاجتماعية على التسلية والتسرية عن النفس المرهقة المكدودة ، قَطعاً للوقت والمساهمة فى إنجاز العمل اليدوى الفردى النمطى المتكرر العمل ، خاصة التى يُرددها العاملون المنفردون فى حقل الزراعة والرى بالشادوف أو الطنبور والساقية أو النورج أو المحراث ، والمتناثرون فرادى بين الحقول ، والعاملون فى الصناعات اليدوية والحرف النمطية ، وأغانى ربات البيوت أثناء إنجاز العمل المنزلى كالطهى وغسل الملابس والحياكة وإعداد الخبز ... الخ ، وبعض أعمال البحر الفردية كالصيد والتجديف وغزل الشباك وصيانتها وخلافه .

وهذه الأغنيات تنقسم كذلك إلى نوعيتين أساسيتين هما :

١ – أغنيات تؤدى أثناءالعمل المنتظم الحركة النمطى التشكيلى ، وهى ذات سرعة وإيقاع ثابت أو متغير أو حر يُواكب سرعة وإيقاع العمل ذاته ، وبالتالى ليس لها ميزان معين ومن المنطقى ألا تكون لها أية مصاحبة إيقاعية من أى نوع ولا مُصاحبة آلية كذلك ، لأن المؤدى هنا يعمل وحده وتنشغل يداه وحواسه فى ضبط العمل لانجاره على أحسن وجه ممكن .

أما الأغنيات الفردية الثابتة والمحددة الايقاع والسرعة ، والتى كانت تُصاحب أعمالا مثل الرى بالطنبور بسرعة دورانه المنتظمة ، التى يُشكِّلُ فيها الضغط على اليَد (الأكسنت) والايقاع الداخلى الذى يحدد حركة العمل والبناء الايقاعى للأغنية المؤداة ويتوافق معها ، وكذلك الحركة البطيئة للشادوف أثناء نزوله إلى الماء لرفعه من الترعة إلى المِسُقَاة ، ثم عودته بعد تفريغ الدلو إلى الترعة ثانية بشكل منتظم ، وأيضا الصيادِ فى قاربه الصغير ، فالمجداف هو الضابط لايقاع الأغنية واللحن فى وجدان الصياد أو المراكبى .

كا تُرددُ السيدات والفتيات فى المنازل أغنيات مشابهة فى خصائصها أثناء طحن الحبوب بالرحاية ، وأثناء تحريك العجين وخلطه لاعداد الخبز ... الخ ، وكلها أعمال يتم إنجازها فرديا مع الترنم ببعض الألحان والنصوص المحفوظة فى نفس الوقت دون مشاركة من الآخرين ، بينما العمل على الأدوات والآلات الحديثة الميكانيكية يتطلب إنصرافا وتركيزا ذهنيا وإنتباها تاما إلى الآلة فى صمت ، وربما إن غاب ذهنه عنها أنزلت به وبعمل أضرارا جسيمة .

وبينما يتسع وقت العمل اليدوى الحُر الفردى المصاحب بالغناء والتسرية عن النفس ، يعز ذلك أثناء العمل الميكانيكى الحديث ، حرصا على الانتاج الكمى والكيفى ، وعلى العامل إلا يشغل باله بغيرالعمل ذاته مهما كان شاقا أو مُجهِدا أو مملا مضجرا ، ومن أمثلة أغنيات العمل الفردى المنتظم بسرعة ونمط محدد ما يلى :

أغنية صيادين من السويس :

من صُغر سنِّى وأنا صياد سمك عمال أغنى وأغنى وارمى الشبك
شــــبك للى يا بو على وده فُللِى قـــوى قـــوى
من صُغر سنِّى وأنا صياد سمك

يومين يا ناس ورياح معادينى مصطادشى يوم سمكه تسلينى
قراميط يهانم متنظريلى مُرجان يهانم مترحمينى
دا الشبابيك إتفتحت وخدوا السمك منى

دا السمك فى البحر ألوان من وقار وقاروص ديدانى
مالكا يدين أه ، وأقول حبيبى نفسى أشوفه وأقول نصيبى
دا الشبابيك إتفتحت وخدوا السمك منى
والبلاميطه إتنطت وفاتونى مستنِّى(*)

(*) مرجع رقم (٥٤) من١٦١ فوزية صالح .



ويغنون فرادى فى الحقول فى مصر :

فى الجنينه تطرح الفـول الأخـضـر طَرحتُ مشلَتت والضيوف تـتمـخطر

مـديتَ إيدىَ أقطف الفـول الأخـضـر شـبَك اَلغـَرام والقلب ولع يـا ليل

ومن الملاحظ أن نصوص هذه الأغنيات تحفل بمظاهر التفاؤل والبشر ، والأمل والرضا والقناعة بما يره الله سبحانه وتعالى لهم من الخيرات التى سينعمون بها من ناتج هذا العمل اليدوى الفردى أو الجماعى بعد الحصاد وجمع محصول القطن أو الذرة والخضر والفواكه ... الخ ، وهو ما يعود على الجميع بعد ذلك بالخير والبركة ، وتعقبها مواسم الزواج والأفراح والحُلى والملابس الجديدة .

وعادة ما تُستعار هذه الأغانى فى حفلات العرس والمناسبات السعيدة والأعياد وحفلات السمر .

٢ - أغانى فردية تُؤدى بشكل حُر ولا تربط بحركة لحنية وإيقاعية محددة ، بل تؤدى إما إلقائيا بدون إيقاع مُصَاحَب ، أو إرتجاليا حرا فى حركة لحنية محددة الدرجات ، لأن طبيعة هذه الأغنيات المأثورة تجعلها دون وحدة زمنية أو تنظيما إيقاعيا ثابتا ، بل هى حرة الأداء تماما لأن المؤدى يكون فى العادة وحده منفردا ويعمل بشكل غير منتظم الحركة ، وقد يدور فى حلقات أو دوائر أو فى خطوط طولية طويلة ، كالعمل على المحراث أو الساقية الدوَارة أو النورج الذى يدور فوق أعواد القمح ليدرسها وأغنيات الحصاد الأخرى ، أو العمل فى غسل الملابس والأوانى مما لا يمكن أن تحكمه حركة موحدة منتظمة وهكذا ، فمنها ما هو مخصص للرجال فقط أو النساء فقط .

وللنص هنا دور هام وأساسى فى هذه الأغنيات التى تشوبها عادة مسحة من الحزن لحنا ومعنى ومضمونا لاندرى لماذا ، ويغلب عليها الطابع الارتجالى وعلى المؤدى أن يغنيها بنفسه لنفسه كما يشاء وعلى النحو الذى يرضيه ، حسب إمكانياته الصوتية وموهبته وقدرته الفنية ، مثل هذه الأغنية التى تُغنَّى عند العمل على المحراث :

يا خَلِّى البـال مـالك ومِـالى يا
يـاخلى البـال نِضـحك ونِلعبُ
مـا عليك مَـلامـه يا
يا بنت يا بيـضـه جـابوكى منين يا

يابيـــــضـــــةٍ منين جـــابـوكى يـا
لما الـقــمــر عَــمَّك والـهـلال أبوكـى يا
بنت يا بـيـــضـــة منين جـــابوكى يا
يا خلى الـبـــال مـــالك ومـــالى يا



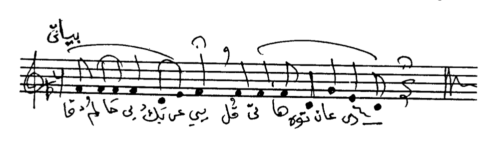
وهذه أغنية عمل زراعى يدوى فردية :

صَـــيَّـــاد نـزل يـصطـاد ... إصطـاد خـــضـــاريـه
يـا شـــعـــرَهَـا المنطـور ... كـله حـــمـــام وطـيـــور
شـــيـع لبـــوها حـنطـور ... بـيـــجى يقـــبض المـيـــه
مـــاشـيـــه على الكـاتب ... ينقـــرش الخـــاتم
يســـتـــعـــجب الكـاتب ... على نقـــشـــة الخـــاتم
يا سـيـــد الغـــزاله يمـحـمـــد ... ويحـــبك كـــده لـلـه
مـــاشـيـــه على البنه ... ومنقـــرشـــه الحنه
تـســـتـــعـــجب البنـه ... عـلى نقـــشـــة الحنه
ياسـيـــد الغـــزاله يمـحـمـــد ... ويحـــبك كـــده لله (+)

(+) مرجع رقم (٥٤) .

ومن أغانى الحصاد الفردية أيضا :

قالوا حبيبك عِيِى ... قُلت هاتوه عَندى
يا مخدَّته عِينى ... يا مَسندُه قلبى
قَالوا عَدُوَّك عَيى ... قلت إشِلوه فى النار
يمخدته عَقُربَه ... يا مسِنده تعبان
يللا بينا يابنات ... نُشوف لِنَا جَدعين
جدعين ثلاثه يكونوا ... كَحِيلِى العين
قالوا حبيبك عيى ... قلت هاتوه عندى





الخصائص العامة لأغانى العمل

١ - تنقسم الأغانى المصاحبة للعمل إلى نوعيتين أساسيتين أولها أغانى تُصاحب العمل الفردى أو الأغانى المصاحبة للعمل الجماعى ، ومنها أغانى لها إيقاع وسرعة محددة ومنتظمة ، وأغانى حرة الايقاع ليس لها وحدة زمنية ثابتة واضحة ، بل تُؤدى وفقا لمقتضيات النص العروضية والمعنى وإستعداد المؤدى وإمكانياته الصوتية والفنية فى قالب حر إرتجالى الطابع عادة Adlibitum .

٢ - قد تستعار بعض الأغانى التى تسمع وتتردد فى مناسبات أخرى كالأفراح وجلسات السمر والمواويل لتؤدى أثناء العمل ، وعلى العكس قد تستعار أغنيات عمل لتؤدى فى جلسات الصحبة والأفراح والأعياد الخ .

٣ - تدور أغانى العمل بأنواعها المتعددة وأشكالها المختلفة فى مساحات لحنية متباينة ، تبدأ من درجة واحدة إلقائية Monochord حتى ديوان (أوكتاف) كامل ، حيث تدور الحركة اللحنية حول درجة الركوز صعودا وهبوطا ، مع ملاحظة أن أغانى العمل الجماعية هى الأقل مساحة صوتية ، بينما الأغانى الفردية هى الأكثر إتساعا وثراءا لحنيا.

٤ - أكثر الأجناس والمقامات العربية إستخداما فى الواقع والحقل الموسيقى العام ، هى نفسها الأجناس والمقامات الأكثر إستخداما فى أغانى العمل مثل : البياتى والصبا - الراست - السيكاه - النهاوند .

٥ - تُبنى الألحان فى تتابع وتسلسل نغمى قد توجد به بعض القفزات البسيطة ، مع إستخدام بعض (السنكوبات) أحيانا لاضفاء نوع من الحيوية الايقاعية ، وإستخدام الليونه اللحنية الهابطة والتلوينات اللحنية والزحلقة الصوتية المصطلح عليها بـPortamento - . Glessando ، وإطالة الزمن فى بعض المواضع أو تقصيره ، والسكتات الطويلة أحيانا لالتقاط الأنفاس أثناء العمل ، وهو ما يصطلح عليه موسيقيا بعلامة كرونا .

٦ - تُصاغ الألحان عادة على أساس جملة لحنية أساسية واحدة متكررة حسب طول النص أو حسب طبيعة العمل ذاته ، وما يضفيه النص المتغير من تقطيعات عروضية ضرورية ، وفيها يتم تبادل أداء الجملة كاملة أو جزء منها ، أو جزء مُكمِّل لها بين قائد العمل أو الحادى أو بين المجموعة أو بين مجموعتين من العاملين ، أما فى

العمل الفردى فيكون للمؤدى الحرية الكاملة فى ترديد وتكرار النص واللحن كما يشاء ، وفقا لامكانياته الصوتية والفنية وموهبته الطبيعية ، ووفقا لطبيعة وحركة العمل نفسه الذى يفرض ويُحدد شكل وسرعة والأداء ، ويفرض زمن الايقاع الداخلى للجمل اللحنية وطابعها .

٧ – ليست لأغانى العمل الفردية أية مصاحبة آلية أو إيقاعية بأية أداة أو وسيلة معروفة ، اللهم ما يفرضه إيقاع ونظام حركة العمل نفسه ، ولكن قد تُستخدم السمسمية والطنبورة والطبول والصنوج فقط أثناء الراحة من عناء العمل أو عند العودة منه فقط ، خاصة فى أعمال البحر والغوص فى الخليج والجزيرة العربية ومنطقة القنال فى مصر .

٨ – قد تبدأ أغانى العمل الفردية المطلقة أو الجماعية الحرة بمقدمة أو موال يَستعرض فيه المؤدى كفاءته الشعرية أو الزجلية وقدرته الفنية والصوتية ، بنص يتكامل مع النص الأساسى للأغنية .

٩ – هناك إرتباط وثيق بين صياغة الأغنية نصا ولحنا وبين نوعية المؤدى ، فالرجال فقط أغنيات خاصة مثل أغانى العمل الجماعى الشاق فى أعمال البناء ، والحرث والرى والحصاد وأعمال البحر والصيد والغوص .... الخ ، وأغنيات خاصة بالسيدات كأغنيات العمل المنزلى وأغانى تجهيز شوار العرائس وأغانى إعداد الخبز ، والحرَف والصناعات اليدوية كالغزل والنسيج والتطريز والسجاد ، ومعظمها أغنيات إندثَرت تماما أو فى طريقها للاندثار ، وأغنيات خاصة بالفتيات والشباب معا مثل أغانى الحصاد وجمع القطن والعمل الزراعى .

١٠ – قد تفقد بعض النصوص الوحدة الموضوعية أو المنطقية أحيانا ، وقد تُضاف كلمات ليس لها معنى أو مدلول مفهوم ، حفاظا على ضبط الوحدة الزمنية للجملة اللحنية وعلى جرس القافية ، كما قد يضطر المؤدى أن يضيف كل ما يَطرأ على ذهنه للنص الأصلى من كلمات ومعانٍ تتناسب مع طبيعة الأغنية إرتجاليا ، إذ إنتهى النَص وما زال فى العمل بقية عليه أن يُنجزها .

١١ – تهدف الأغانى المصاحبة للعمل إلى تنسيق حركة العمل المنتظمة المتكررة ، مما يساعد على زيادة المقدرة على الانتاج الجيد ، أو إتمام العمل الجماعى المُوحَّد على أكمل وجه ممكن ، كما أنها تعمل على تحفيز وتنشيط العاملين ، مما يساهم فى تحقيق الترابط بين الفرد والجماعة وزيادة القوة الجماعية الانسانية ، إلى جانب وظيفة

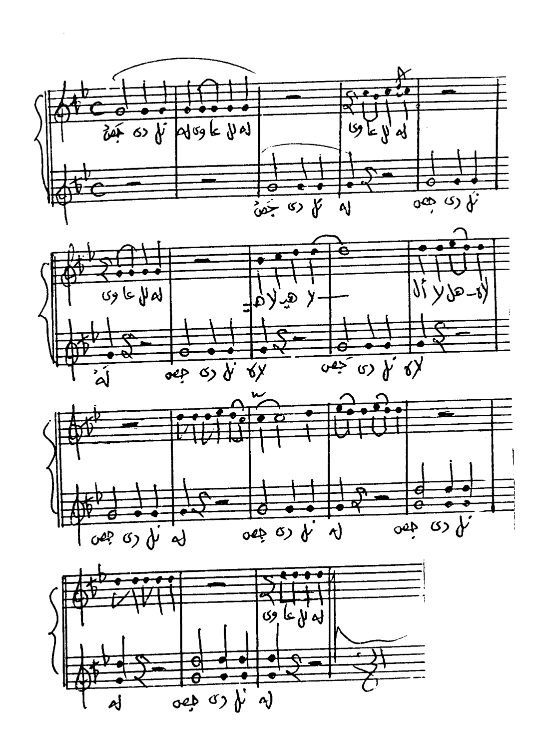
الأغنية الهامة فى التسرية والتسلية والترويح عن النفس المُجهَدة التى تشعر بالكد والتعب ، والمساهمة فى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والآمال فى الحياة الحلوة للانسان العامل .

١٢ – تتعدد موضوعات نصوص أغانى العمل لتتناول مواضيع مختلفة منها :

الحب – الحنين – الشكوى – الألم – الأمل فى مستقبل مشرق ، وتبدأ دائما بتسبيح الله وحمده وشكره ومدح رسوله (صلعم) والتماس شفاعته تخفيفا للمشقة وعناء العمل ، أما العمل نفسه فلا تذكره الأغنية من بعيد أو قريب إلا نادرا ، حتى أن أغانى الحصاد المصرية لا يذكر فيها سوى جمع القطن فقط ، ونعتقد أنه لا توجد أغان أخرى تتناول العمل الزراعى أو غيره بشكل واضح ، ربما لأهمية القطن (الذهب الأبيض) الاقتصادية وأهميته فى حياة الفلاح المصرى ، وما يحققه له من آمال وأفراح لتؤجل كلها حتى جمع القطن ، ولعل هذه السمة هى الغالبة فى جميع أغانى العمل المأثورة فى كل مكان فى العالم .

على أنه من الملاحظ أنه إذا ذُكِرت بعض المحاصيل فى بعض الأغانى كما فى النماذج التى سبق بيانها ، فهى ليَست محور موضوع الأغنية ، ولكن النص فى حد ذاته يُعتبر من أغانى الحب والأفراح والزواج ، كما قد تُستعار كأغنية تؤدى أثناء العمل فقط وهى غير ذلك .

١٣ – تَعتمد أغانى العمل فى مُجملها فى أى مكان على الخط اللحنى الواحد المفرد Monophone ، مهما كثر أو قل عدد المؤدين ، لكن من الملاحظ أنه فى بعض أغنيات العمل الجماعية التى يتناوب فيها مؤدى منفرد (حادى ، نَهّام ، رَيِّس) مع المجموعة أو تتبادل فيها الأداء مجموعتان ، قد تُسمع بعض نوعيات تعدد للتصويت البدائية أو العفوية بسبب طبيعة أصوات الذين يشتركون فى الغناء والترديد وإختلاف السن ونوع المؤدين وكفاءتهم الصوتية والفنية ، أو بسبب عدم الألتزام بالأداء المُوحَّد الدقيق ، وهو ما يُعرف به الهتروفونية ، إلى جانب إستعمال صوت الأرضية الممتد بكثرة والمعروف بـ Pedalnote ، وأيضا وجود بعض الهارمونيات أو البوليفونية العارضة الحقيقية التى تنشأ بعدم صبر المؤدى المنفرد (الصوليست أو الحادى) ، أو إحدى المجموعات المُشتَركة لتبدأ فى أداء دورها قبل أن تنتهى المجموعة الأخرى من تكملة جملتها اللحنية ، لَتُسمَع فى هذه الحالة جملتين لحنيتين فى آن واحد وهو ما يعرف بالبوليفونية العارضَة ، كما فى النموذج التالى لأغنية عمل للصيادين :



رابعا : أغانى المناسبات والأعياد الدينية
وحنون الحجاج

درجت كل المجتمعات الانسانية فى كل مرحلة من مراحل تطورها الاجتماعى والثقافى والفكرى على الاعتزاز والتمسك بقيمها ، والاحتفاظ بالقواعد التى تنظم العلاقة بين أفرادها وأسرها وعشائرها ، وتُنظم كذلك العلاقات بينها وبين المجتمعات الأخرى .

وهكذا تكون العادات والتقاليد والطقوس الحياتية المختلفة ، ثمرة لفطرة وخبرة وتجربة إنسانية طويلة مُواكبة لحياة الإنسان الفرد والجماعة ، قابلة للتطور ولكن فى داخل الاطار العام للقيم الخَاصة بكل مجتمع ، طبقا للظروف البيئية والسياسية والتاريخية والاقتصادية ، وقد تَغيب بعض التقاليد أو الطقوس وقد تُنسى أو تعتريها بعض التغييرات أو بعض التعديلات نتيجة لمؤثرات إجتماعية وثقافية وفكرية داخلية أو خارجية ، ولكن رغم ذلك يظل هناك الكثير من عناصر التواصل ومظاهر هذه العادات والسلوكيات والطقوس ، خاصة ما يرتبط منها بالعقائد والشرائع الدينية باقية لا يمكن محوها أو إندثارها ، وتظل ماضية حية تتفاوت ممارستها من مكان إلى آخر ، ومن منطقة إلى أخرى طبقا لمعايير مختلفة ، ومنها ما يُصبح جزءا هاما من حياة المجتمعات البشرية وسلوكياتها ، ولها طقوسها التى ستظل متواجدة ما دامت لها وظائفها الحيوية والاجتماعية .

ولأن الأغانى المأثورة التى تتردد فى المناسبات الدينية ، تتصل فى جوهرها بالمعتقدات الدينية الراسخة والمتأصلة فى ضمير الإنسان وضمير المجتمع العربى كله ، فهى تحظى بإجلال وإحترام كبير يرجع إلى طبيعة المناسبات والاحتفاليات التى تؤدى فيها ، والتى تُقابَل بإهتمام كبير خاصة بين الطبقات الشعبية ، ومنها ما يُحتفل به على المستويات الشعبية والقومية أيضا ، ومنها ما يقتَصر الاحتفال به على المستوى الشعبى الخالص ، حيث تتخذ هذه الاحتفاليات شكلا وطابعا ولونا مُوحدًا فى كل مكان سواء فى القرى أو المدن ، ويكون فيه للأداء الغنائى إسهاما كبيرا بين الأغنية والموال من المأثورات الشعبية أو الدارجة ، والموشحات الدينية وأهازيج الطرق الصوفية

وحلقات الذكر والانشاد الدينى ، يؤديها العديد من أبناء الشعب من الهواه أو من المحترفين المتخصصين فى هذه الألوان من الغناء الشعبى ، الذين يواكبون هذه المناسبات دائما بإرتجالاتهم ، ومحفوظاتهم من الأشعار والألحان أو ما يعدونه خصيصا لتلك المناسبات ، إلى جانب مظاهر الاحتفال الأخرى من ألعاب التسلية والمرح سواء للكبار أو الصغار ، التى تقدم فى كل مكان أو ساحة تُعد خصيصا لذلك ، وتشكل بذلك مهرجانا شعبيا كبيرا تتردد فيه كل نوعيات الأغانى والفنون الأخرى كالزجل والشعر والتمثيل وفنون السيرك ، وتتمثل فيه الفنون التشكيلية والريفية والصناعات والحرف الشعبية ، لتَجد لها رواجا وإزدهارا وسوقا عامرة ، إلى جانب مختلف أنواع البضائع الاستهلاكية والمصنوعات اليدوية والحلوى ولعب الأطفال الشعبية .... الخ .

وتبدأ الاحتفالات مع بداية السنة الهجرية فى أول شهر - محرم والعشرة الأوائل منه ، ثم المولد النبوى الشريف فى شهر ربيع ، وبذلك تكون أهم المناسبات الدينية التى يُحتَفل بها فى مصر ومعظم الدول العربية على النحو التالى :

١ - ليلة عاشوراء .

٢ - المولد النبوى الشريف .

٣ - ليلة الاسراء والمعراج .

٤ - ليلة النصف من شعبان

٥ - شهر رمضان المبارك .

٦ - عيد الفطر .

٧ - عيد الأضحى .

٨ - حنون وعودة الحجاج .

هذا إلى جانب الاحتفاليات الخاصة بأولياء الله الصالحين ، كالإمام الحسين والسيدة زينب والسيد البدوى وعبد الرحيم القنائى وإبراهيم الدسوقى وغيرهم .. رضى الله عنهم جميعا ، الذين يُحتَفل بهم فى مهرجانات شعبية عظيمة ، وكذلك الاحتفالات الخاصة بكل ولى فى كل قرية أو مدينة مصرية فى الميعاد المحدد لها كل عام .

أما الاحتفالات الدينية المسيحية القبطية ولها أيضا مناسباتها العديدة الخاصة كأعياد القديسين ، وأعياد الميلاد وأعياد القيامة المجيد فتتردد فيها التراتيل الخاصة بكل مناسبة ، وهى أيضا لا تخرج فى خصائصها الفنية عن الخصائص العامة للأغانى المصرية والأغانى الدينية عامة .

ومن الملاحظ أن مضمون هذه الأغنيات وإن اختلفت مناسباتها ومواقيتها ومواضيعها الأساسية ، إلا أنها تبدأ جميعها بحمد الله وشكره على نعمه والدعاء والثناء على نبيه صلى الله عليه وسلم ، سواء كان الاحتفال به وله أو بأية مناسبة أخرى أو الاحتفال بمولد أحد الأولياء ، كما تُنشَد المدائح والسيرة النبوية الشريفة ، إلى جانب القصص والسير الشعبية المحببة إلى عامة السامعين من أبناء الشعب .

وللأغانى الدينية جذور عميقة فى نفوس الشعب العربى المسلم ، ترجع إلى التقاليد التاريخية للمجتمعات العربية والاسلامية والبشرية عامة ، لذلك يلاحظ أن معظم الأغانى التى تُصاغ باللغة العربية الفحصى أو بلهجة قريبة منها ، مختلفة عن جميع نوعيات الأغانى المأثورة التى تُصاغ باللهجات العامية المحلية ، لهذا فإنه من المرجح أن تكون الأغانى الدينية من إبداع أفراد لهم حظ وافر من الثقافة والتربية الدينية ، ومن بين المتدينين من رجال الطرق الصوفية ، لما فيها من رقة ودقة وقوة الصياغة اللغوية والمضمون الفكرى واللغوى الفصيح ، وبطابع يبلغ عليه روح الابداع الفردى دون الجماعى كما هو فى النوعيات المأثورة الأخرى ، وإن هذه القطع نشأت فى فترات التحول والحماس الدينى ، وأصبحت لها شعبيتها الكبيرة رغم خصائصها وسماتها وطابعها المتميز ، ولكن هناك أيضا نصوص منظومة باللهجة العامية كغيرها من الأغنيات المأثورة ، خاصة الأغانى التى تؤدى فى المنازل والتجمعات الشعبية والأغانى التى تتخلل القصص الدينى .

وتستمد الأغنيات الدينية المأثورة أفكارها وموضوعاتها وتعبيرتها من السيرة النبوية الشريفة ، والحكايات والقصص الدينى وكتب التفسير والرواة والشعر والزجل الدينى ، ونصوص الأغنيات الدينية الدارجة والمثقفة للمحترفين أيضا ، بل أنها تستلهم مفرداتها وموضوعاتها من القرآن الكريم وكتب السنة الشريفة ، ولكن بعد صياغتها بشكل مبسط يتناسب مع القدرات الفكرية والثقافية لعامة الناس (×) .

(×) مرجع رقم (٦) ص ٩٤

١ - الاحتفال بليلة عاشوراء

للاحتفال بـ عاشوراء - مراسم وعادات موروثة في معظم أنحاء مصر ، ففي ليلة التاسع من شهر محرم أو اليوم العاشر منه يحتفل بهذا الموسم - في كل بيت ، ويُعدُ فيها غذاء أو عشاء مميز تُذبح فيه (زفر) من الدواجن الكبيرة كالبط أو الأوز ، في وليمة يجتمع عليها شمل الأسرة ويكون فيه الدعاء لله سبحانه وتعالى والشكر له على نعمائه ، والدعاء لرسوله والثناء عليه ، الدعاء لأهل المنزل والعائلة بأن يزيدها ولا يُنقصها وللمسلمين جميعا بالخير واليمن والبركات ، وبعدها تكون التحلية بطبق - عاشوراء المعروف والمصنوع من القمح المطهى باللبن والمكسَّرات كل على قدر إستطاعته ، ويقدم للجميع والضيوف والجيران والأقارب وللفقراء والمحتاجين من سكان الجوار ، ويُطلق البخور درءا للحسد وحماية أهل البيت والأطفال لتحفظهم طوال العام كما يعتقدون .

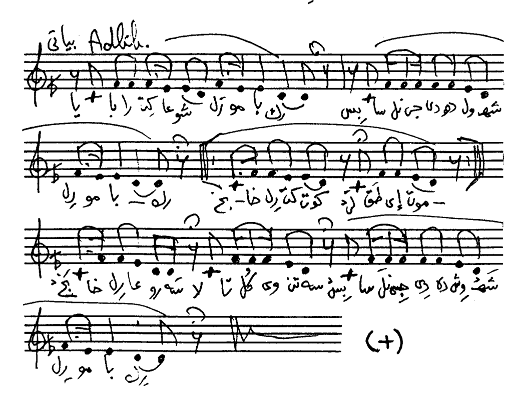
وترجع عادة الاحتفال بهذا اليوم إلى المسلمين الشيعة وإلى اليوم الذى قتل فيه الحسين بن على رضى الله عنه ، حيث تقام المناحات والمآتم ، إلى أن جاء الأيوبيون ليغيروا هذه العادة ويقدموا الحلوى التى سُمِّيت فى مصر (العاشوراء) وفى الشام (الجبوب) لمجرد القضاء على سنة الشيعة فى ذلك .

ويرجع تقدير يوم العاشر من شهر محرم الهجرى إلى أن هذا الشهر هو أحد الأشهر الحرم ، كما أن الرسول صلاة الله وسلامه عليه ، كان يُعنى بصيام وقت هذا اليوم ، وأنه كان يوافق أيضا يوم طوفان سيدنا نوح وقومه عليه السلام ، حين إنجاهم الله فيه من الغرق ليحتفلوا به بعد ذلك ويصنعون فيه طعاما حلوا من القمح الذى حملوه معهم فى السفينة ، كما أن عاشوراء يوافق اليوم الذى أنجى فيه سيدنا موسى عليه السلام وقومه من فرعون وشق له البحر الأحمر . (+)

ومن الجدير بالذكر أن معظم الأغانى التى كانت تتردد فى مصر فى تلك المناسبة قد إندثرت ونسيت ولم تَعُد تُسمع ولا يرددها أحد ، ولم يُعثر إلا على النموذج التالى :

(+) مرجع رقم (٤٥) ص . ٦٠

يا بركـــة عـــاشـــوره المُبـــارك	بالسنة الجـديدة والشـهـر المُبـارك
بَخَـــروا الكتكوت لـيطق يموت	بخروا السـلالم من عين أم سالم
بخـروا العروسـه لتـاكل وتنسُى	السنة الجـديدة والشـهـر المبـارك



(+)

٢ – المولد النبوى الشريف :

فى اليوم الثانى عشر من شـهر ربيع الأول ، يحتفل المسلمون فى كل مكان بذكرى مولد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وفى مصر خاصة ومنذ بداية الشهر يكون الاستعداد باقامة السرادقات المليئة بحلوى المولد بأنواعها المختلفة ، كما تقام الزينات وتضاء المآذن بالأنوار الملونة ، وفى ليلة الحادى عشر من ربيع الأول تشهد

(+) مرجع رقم (٥٣) ص ٣٨٨ رسالة زينب صالح .

القرى والأحياء الشعبية بالمدن زفة ومشهدا كبيرا ، يصطف فيه أفراد الطرق الصوفية في إحتفالية يطوفون فيها الشوارع والساحات ويشكلون حلقات الذكر وينشدون المدائح والتواشيح الدينية ، وفي المساء تصدح سرادقات المنشدين المحترفين ورواة القصص والسير الشعبية بالمدائح النبوية والأغنيات الدارجة والمشهورة ، بعد أن عُدِّلت نصوصها الدنيوية إلى نصوص دينية تليق بمقام صاحب الذكرى العطرة .

وفي هذه المناسبة الكريمة قد ينتهزون الفرصة لاقامة حفلات الزواج أو ختان الأطفال الذكور ، وتُوفَّى النذور وتُنحر الذبائح تبركا وتيمنا بالمناسبة التي يَحتفل بها معهم كل الناس . إلى جانب الاحتفالات التي يتوافد عليها الرجال والشباب في المساجد والحضرات الصوفية ، والمحاضرات في السرادقات التي تقيمها الجهات الرسمية المعنية كوزارة الأوقاف والأزهر الشريف والمحافظات ومجالس المدن في كل الأنحاء .

وعلى الجانب الشعبي الآخر تقوم السيدات والفتيات بترديد بعض الأغاني المأثورة ، التي تتحدث عن صاحب الذكرى الكريمة وسيرته العطرة ومن هذه الأغنيات ما يلي :

كف النبي الهاشمي نَبَع الزَلالَ منُّه
تروي العَطاشى وجيش المؤمنين منَه
كَف النبي الهاشمي نبع الزلال منه
يَلّلي عشقت النبي إزاي وصفاته
خطر عَلى الَرمل ما بَيِّن علاماته
إزاي وصف النبي إزاي وصفاته
أرض خطرها النبي بَيِّن علاماته(*)

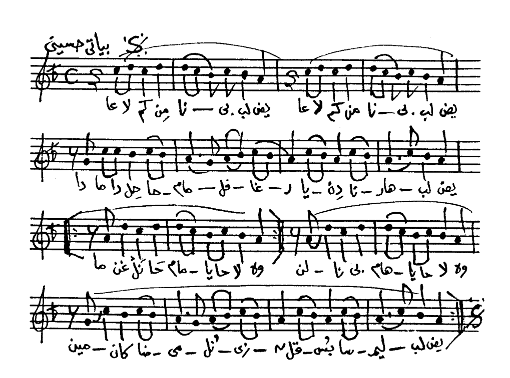
(*) مرجع رقم (٥٣) ص ٢٩٢ زينب صالح .



وأيضا ينشدن :

يَولاد النبى والله النبى عَـــرَبى
رنَّم حـــمامـــه على باب مـــقـــامـــه
مـــحَلى سُـــؤالـه والله النبى عـــربى

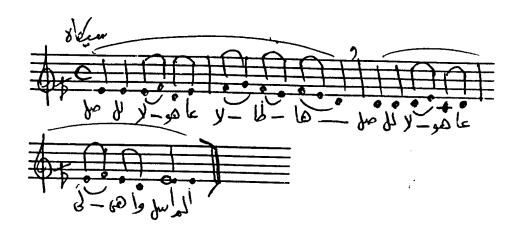
على كُم النبى لبـــيض ... عـلـى كُم الـنبى لبــــيض
مـدحـه الحـمـام فى الغار ... يـا دى النهـــار لبــيض
مــا غَنَّى الحــمــام يحـلاوه ... للنبى هَام بحـــلاوه
مين كــان ضــمــينه الزين ... قلبـــو السليم لبــيض



أما في الحضرات والسرادقات الشعبية للطرق الصوفية التى تُقام بهذه المناسبة ، فَتُقرأ السيرة الشريفة بروايتيها من كتاب (مولود شرف الأنام) للبرزنجى ، حيث يقوم خليفة الطائفة الصوفية ومعه ثلاثة أو أربعة من القراء بقراءة النصوص الشعرية والزجلية فى مدح الرسول وذكر صفاته وسيرته الشريفة ، وبعد كل جملة يقوم الحضور بالصلاة والسلام عليه منشدين هذه الأبيات فى مصر :

صــلــى الــلــه عــلــى طــه　　　خــيــر الخلـق وأحــلاها
صلى الله على مـحـمـد　　　صلى الله عـليــه وسلم
وكل أرض يحل فــيــهــا　　　أبا خـليـل تصـيــر جنه

.... الخ .



وفى دول الخليج يغنون :

يــا نـبى ســـــلام عـليـك　　　يا حَـبـيـب سَـلاَمٌ عَليك
يا رســول ســـلام عليك　　　صــلــوات الــلـه عــلـيـك

(بدون تدوين)[*]

وفى منطقة السويس والقنال يُنشدون فى الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، وفى إستهلال جلسات الصحبة والحنة ، ومنها :

(*) مرجع رقم (٥٢) ص . ٣٩٣ يوسف شوقى معجم عمان .

يا سلام يا سلام يا كريم توبه

دَققتُ باب الرجا والناسُ قد رقدوا ... وبِتُّ أشكو إلى مولاى ما أَجِدُ
وقلت يا أملى فى كل نَائِبَةٍ ... يا من عَليه بِكشفِ الذُلِّ أعتَمِدُ

يا سلام يا سلام يا كريم توبه

أشكو إليك أموراً أنتَ تَعلمها ... لالِى على حملها صَبرٌ ولا جلدُ
وقد مددتُ يدى بالذُلِّ محتَقَرا ... إليك ياخيرَ مَن مُدَّت إليه يدُ

يا سلام يا سلام يا كريم توبه

بِذِلَّتي وإنكسارى لا تُخيبُنى ... إذا وقفتُ ذليلا حافِىَ القدِمِ
قد رمى العمرمنى وإنتهى أملى ... ولكل حى جاء الشَيبُ بالهرِمِ

يا سلام يا سلام يا كريم توبه

ثم إنقضت عِيشتى بالذُل يا أسفى ... إن لم تَجُدْ لى بالغُفرانِ والكَرَمِ
جُد لى بمغفرة يا رب وأرحمنى ... وإستر عيُوبى بِحق اللوح والقلمِ

يا سلام يا سلام يا كريم توبه

قَضيتُ عُمرى وقد فرطت فى زمنى ... بغير طاعة مولاىَ فيا ندمى
فيا عظيمٌ أرجو منك مغفرة ... يا صاحبَ الفضلِ والاحسان والكرم

يا سلام يا سلام يا كريم توبه



.... إلخ [+]

وفى عُمان والخليج ينشدون (الشواهد) التى تُختَتم بها روايات مولد الرسول (صلعم) والتى يقرؤها وينُشدها الخليفة ومعه الحاضرون ، ومنها :

(+) مرجع رقم (٥٤) ص ٤٦٠ .

حمدا لفاتحِ جُملة الانسان
شرفا بطَهَ المُصطفى العدنانِ
بقدومة الآفاق ضاءت والجهـ
ـات تلألأت بالأمن والايمانِ
ماذا أقولُ لمن لأجل جَلاله
وبنوره خلق الأنام الداني
قد كان مُختارا وآدم طينه
وقَعت بِلا روحٍ ولا جُثمَانِ

ومن أهم مظاهر الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى مصر إقامة مئات السرادقات المليئة بحلوى المولد وتماثيل العرائس واللعب المصنوعة من الحلوى والمزدانة بالورق الملون والورود ، إلى جانب نوعيات الحلوى الأخرى الجافة والمصنوعة من الفولية والحمصية والعلف المغلف بالحلوى البيضاء ، وغيرها من الأنواع الطريًة مثل الملبن وخلافه ، وجميعها تشترى لتقدم كهدايا للأطفال والعرائس والأبناء كعادة فاطمية الأصل ، إرتبطت بهذه المناسبة الجليلة .

وقد يتصور الكثيرون من أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة أن شراء عروسة وحلوى المولد واجب دينى ، ولكن فى الحقيقة أن هذا الارتباط بين الحلوى والمولد النبوى الشريف غير قائم ، وليست بِدعة فاطمية الأصل كذلك ، ولكنها عادة مصرية قديمة منذ كان الفراعنة يقدمون الحلوى . فى إحتفالاتهم وطقوسهم وأعيادهم الكثيرة على مدار العام ، ولعل ذلك هو السبب فى تمسك المصريين بهذه العادة دون غيرهم من الشعوب الإسلامية (*) .

وتقام الاحتفالات فى قرى ومدن مصر خاصة فى الأحياء الشعبية وبعض الدول العربية ، وتستمر ربما عدة أيام قبل يوم المولد النبوى الشريف ، تُتلى فيها آيات الذكر الحكيم فى السرادقات ومنازل العائلات كل ليلة ، وفى المضايف والقاعات والمساجد

(*) مرجع رقم (١٩) ص ٣٣ عبد الغنى الشال عروس المولد دار الكتاب العربى .

يدعى إليها الجميع ، وفى المنازل يدعى الأهل والجيران والأحبة وتقدم فيها قبل السهرة الولائم وتوزع الهبات والصدقات على الفقراء ، وبعد العشاء تُقام حلقات الذكر وتنشد المدائح النبوية والتواشيح الدينية والأغنيات المناسبة .

وتعتمد الحضرات وحلقات الذكر الصوفية على الصوت البشرى والأداء الغنائى الفردى والجماعى ، فى تبادل أنتيفونى بمصاحبة الدفوف فقط ، دون الطبول والمعازف (الآلات) الأخرى التى تُعتَبر عند البعض من المكروهات التى تخالف تعاليم الدين الاسلامى الحنيف ، بينما يُصاحِب شعراء السير ورواة القصص الدينى والمداحين المحترفين ببعض الآلات الموسيقية الشعبية كالربابات والسلامية والعود والناى والكمان أحيانا ، إلى جانب المقارع والصاجات (الطُوره) الصغيرة ، وقد يَعتمد المؤدى الشعبى المحترف لهذه النوعية من الانشاد الدينى على صوته وقدرته الفنية على التلوين فى الأداء ، دون الاعتماد على أية مصاحبة موسيقية أو إيقاعية أحيانا ، وهم ينشدون مثل تلك الأبيات :

أمدح نبى كامِل مُكّمِل مُكَتمل
وضعته أمِه مُختَتِنُ مُكتَمل
مقطوعه صُرِّته مُتوّج بالبهاء
سيدنا النبى
مؤيد بالعلم أيضا والعمل
من كان دايته الزكية مريم
مع آسيا عند الولاده خِير نَزَل
وإنشق ركن البيت والسَقف إرتفِع
نزلت ملايكة السما حُفَن حُفِن
أخدوه من أمه وغَابو به
غابت لغيبته وصاحت فِى وجد
لَفُّو به دنيا الملوك وأَعلنوا
بالذكر والتوحيد والكون إَبتهَج

٣ - الاحتفال بمولد أولياء الله الصالحين

من النادر أن نجد مدينة مصرية واحدة لا يوجد بها أكثر من واحد من أولياء الله الصالحين ، له مقام ملحق به مسجد ، وكذلك لا توجد قرية مصرية بلا مقام لأحدهم رضى الله عنهم ، وهؤلاء جميعا يُحتفل بمولدهم كل عام فى موعد محدد ، حيث تستمر هذه الاحتفالات الدينية والترفيهية لمدة أسبوع .

وتتشابه مظاهر الاحتفالات مع الاحتفاليات التى تُقام بمناسبة المولد النبوى الشريف ، حيث تقام أيضا السرادقات الخاصة بالطرق الصوفية المختلفة المحلية ، وفيها تُتلى آيات القرآن الكريم وتقام حلقات الذكر ، وفى يوم المولد المحدد وبعد صلاة العصر يبدأ موكب المولد مسيرته من أمام ضريح الولى المُحتفَى به ، لتبدأ الدورة من جهة اليمين عادة ، لتمر بين دروب وشوارع القرية أو الحى ، تتقدمها بيارق الطرق الصوفية وأعلامها بألوانها المميزة ، ومريدوها يلبسون العمائم من نفس لون بيرق كل منها ، مع الشريط الأخضر الذى يُلبس على الأكتاف والصدور موضحا عليها إسم الطريقة التى ينتمون إليها ، وعلى رأس كل مجموعة يتقدم شيخ الطريقة ونوابه ، تحفهم المشاعل المضيئة والكلوبات رغم دخول الكهرباء معظم القرى ، حتى يرجع هذا الموكب ثانية إلى مقام ولى الله مع آذان المغرب شتاءا .

ويتسابق أهل القرية والأحياء الشعبية من الكبار والصغار للاشتراك فى الزفة ومصاحبتها ، أما النساء والفتيات فينتظرن على مشارف الحارات والطرق الجانبية ، ليُشاركن بالتصفيق والزغاريد والغناء أحيانا حين تتوقف السيرة أمامهن ، بينما يتخذ الرجال أماكنهم خلف الموكب ، وأمامهم ضاربوا الطبول والدفوف والصنوج ، أو فرقة المزمار البلدى ، وتستمر هذه المسيرة الحافلة التى تتابع طوائفها فى طابور طويل جدا ، حتى لاتختلط أصوات وأهازيج كل طائفة مع صخب أصوات وألحان الطائفة الأخرى ، وتحول دون سماع غناء وإنشاد الآخرين ، ومن حين إلى حين تقف إحدى الطوائف لتُشكل حلقة كبيرة للذكر والانشاد ، وبعدها تقوم المنازل المجاورة بتوزيع المشروبات على الحاضرين ، كما يُسارع البعض إلى وضع التبرعات والنذور فى الصندوق المخصص لذلك ، وبعدها تتوقف مجموعة أخرى لتقوم بنفس المهمة ، وقد تقوم فرقة المزمار البلدى بالتوقف عن المسير لتقديم عرض إحتفالى للتحطيب أو ترديد الأغنيات الدينية المأثورة .

وما أن يصل الموكب إلى ضريح الشيخ صاحب المولد مرة أخرى بعد الطواف بين دروب وحوارى وشوارع القرية أو الحى ، يقوم الجميع بقراءة الفاتحة وإهدائها إلى روح الولى ، كما توضع النذور فى صندوقه وتوقد له الشموع وتوضع فوق الضريح ، وقد تنحر الذبائح وتوزع على الفقراء وفاءا لنذورمعينة أو ما شابه ذلك ، رمزا للتراحم والتكاتف الاجتماعى بين أبناء القرية أو الحى وزوارها فى ليلة الاحتفال ، وتبركا وتيمنا بصاحب المولد .

ويحرص أبناء القرى والأحياء الشعبية فى المدن على ختان أولادهم فى تلك المناسبة التى يُحتَفل بها بولى الله الذى ينتمى إليه ، أو يعتبر نفسه من محاسيبه ويتفائل بالولاء والحب له ، حيث يدور الأطفال بلباسهم الأبيض الزاهى ، راكبين الخيول المزينة لتتم عملية الختان بعد وصول الموكب إلى مقام الولى والدوران حوله وسط بهجة وزغاريد أهل الطفل وجيرانهم ومعارفهم بل وأهل القرية أو الحى جميعا ، كما يتم كذلك فى مقام أو مسجد الولى عقد قران العرسان من أبناء وبنات القرية والقرى المجاورة .

والمولد كما هو وارد نشاط دينى بالدرجة الأولى ، ولكن له جوانب أخرى ذات أهمية كبيرة فى حياة المجتمع الريفى والشعبى ، فهناك عوامل إقتصادية وترفيهية وترويحية وثقافية ، قد تَطغى أحيانا على الوظيفة الأساسية للمولد ، وعادة ما يكون تحديد موعد الاحتفال بالولى المحلى على ضوء ظروف الدورة الزراعية وظروف العمل ، ليتم فى ميعاد لا يعرقل العمل ومواعيد الرى والبذر أو جنى المحاصيل ... الخ ، ومن الملاحظ أن معظم مواسم الاحتفالات بالموالد يتم عادة بعد جَنى المحاصيل الهامة ، حتى تستطيع كل أسرة فى القرية أو الحى المساهمة فى تحمل جزء ولو يسير من تكاليف الاعداد للمولد ومصاريفه ، كما تَرُوج بهذه المناسبة السلع الاستهلاكية والترفيهية ، ويكون موسما لختان الأطفال كما ذكرنا من قبل ، وأيضا فرصة لاتمام زواج الشباب ، فلا مُولِد بلا زواج ونشاط كامل فى كل النواحى المتعارف عليها من الممارسات الانسانية .

على الجانب الترفيهى والترويحى تشترك فرق التمثيل والحواة والسيرك الشعبى والملاهى والأراجوز والساحر ، وألعاب التسلية والمراجيح ولعب البمب والأسلحة (النشان) وألعاب إستعراض القوة ... الخ ، هذا وإلى جانب كل ذلك تُباع

جميع أنواع المشروبات والمأكولات والحلوى التى تنتشر وتروج فى تلك المناسبة الشعبية ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ، فمن الحلوى والمسليات :

(الحمص – الحلاوة – صوانى الهريسة والكنافة والبسبوسة – أطباق المهلبية والبلوظة ، الترمس – الفول السودانى واللب – العَجُوةَ – جوز الهند – الفواكه بأنواعها – القصب ... الخ) .

ومن المأكولات المطهُوّة والمُعدَّة :

(الكشرى – الكبدة المحمرة والكباب والكفته – الطعمية والفول – حمص الشام – البليلة .....ا لخ) .

ومن المشروبات :

(المياة الغازية بأنواعها – عصير الليمون – العرقسوس – السوبيا – الشربات – الحلبة والشاى والقهوة والقرفة فى المقاهى الشعبية) .

كما تباع اللعب الشعبية من الطراطير والأقنعة والمزامير والشخاليل – الطبول – والدفوف المعدنية – الفوانيس – البلابل الفخارية الزنانات – والساقية المعدنية والسيستروم الفرعونى الأصل – وأنواع عديدة من ألعاب الأطفال والشباب ، كما يهنأ الصغار والشباب والكبار أحيانا بركوب المراجيح وما شابهها .. الخ . (*) .

كما تقام وتنصب المقاهى والسرادقات المختلفة للمشايخ من القراء والمداحين وشعراء السيرة والمطربين والمطربات الشعبيين ، والمسارح الريفية المتنقلة إلى جانب رواج السلع الأخرى الموسمية والكمالية ، مثل : أدوات الزينة واللوحات والصور الدينية والشعبية ، والبخور والصناعات الشعبية المحلية والأدوات الزراعية ، وتجارة الأقمشة والمانيفاتورة والخردوات وخلافه ، وكل هذا الرواج الاقتصادى والترويحى والدينى يتطلب بالطبع إعدادا وتجهيزا مسبقا وإستعدادا ماديا خاصا .

وتُعدُ هذه الاحتفالية الكبيرة شيئا هاما فى حياة الإنسان والمواطن الريفى والشعبى المصرى ، ولها فى قلبه مكانة خاصة ينتظرها من عام إلى عام ، ويستطيع

(*) مرجع رقم (٣٦) من ص ٩٦ – ١٠٥ أ . د الجوهرى علم الفلكلور جزء ٢ دار المعارف ١٩٨٠

الدارس والمتأمل رصد التقاليد والعادات الشعبية بشكل مركز حَيّ على الطبيعة ميدانيا فى هذه المناسبة .

وما أن تكون الليلة الختامية للمولد ، حتى يكون التركيز فيها على الأنشطة الدينية من تلاوة القرآن الكريم وزيادة حلقات الذكر ، كما تَعُجُّ سرادقات المولد والمقاهى المقامة فى الساحة المُعدَّة أمام ضريح الولى ، بأهل القرية أو الحى والقرى والمدن المجاورة وبالزوار والضيوف من عِلْيَة القوم ومن كبار رجال الحكومة المحليين والسلطات الرسمية والشعبية ، ويتَقَدم لهذه الليلة كبار القراء والمشايخ وأشهر المنشدين من الصييتة والمداحين والشُعراء ، وتوزع الحلوى والمشروبات المثلجة صيفا والدافئة شتاءا ، وتُنحر الذبائح وتقام المآدب لمئات الوافدين والفقراء والأغراب ، وتسارع بيوت القرية إلى إخراج صوانى العشاء مع كبير البيت وأولاده إلى السرادقات قبل صلاة العشاء ليأكل الجميع ويقرأون الفاتحة ، ويترحمون على صاحب المقام والمولد مع الدعوات لله والثناء على رسوله لكى يعيد الله عليهم هذه المناسبة بكل الخير واليمن والبركات إن شاء الله سبحانه وتعالى .

٤ – مناسبات شهرى رجب وشعبان :

(أ) يُحتفَل فى كثير من القرى المصرية والعربية والأحياء الشعبية بها بقدوم مطلع شهر رجب الكريم ، وفيه توزع الصدقات على أرواح من توفاهم الله ، ويتوافد الناس إلى المقابر لزيارة القبور والاتعاظ والترحم عليهم وقراءة القرآن الكريم ، وهو ما يسمى شعبيا بطلعة رجب .

(ب) أما أهم إحتفال دينى فى شهر رجب فيكون فى ليلة الرابع والعشرين منه وفى ذكرى – الاسراء والمعراج – برسول الله (صلعم) ، من مكة إلى بيت المقدس وإلى السماوات السبع حتى سدرة المنتهى ، وهى ليلة مباركة يُحتفى بها على نطاق واسع رسميا وشعبيا ، وفيها تُقام سرادقات الانشاد الدينى والحضرات وحلقات الذكر ، وتتلى آيات الله البَيِّنات وتُلقى الكلمات الطيبات والمواعظ من وحى الذكرى وصاحبها ، والتى تتناول العِبَرُ المُستفادة منها ، خاصة فى المساجد بين صلاة المغرب وصلاة العشاء .

وتُركزُ الأغنيات والألحان الدينية التى تُنشد فى هذه المناسبة على الدعاء لله سبحانه وتَعالى ومدح رسوله ، وتسرد سيرته الشريفة وقصة الإسراء والمعراج ، إلى جانب ما يُؤدى عادة فى المناسبات الأخرى الدينية المتواردة .

(جـ) فى ذكرى تَحُول قبلة المسلمين للصلاة من إتجاه بيت المقدس إلى جهة الكعبة الشريفة فى مكة المكرمة ، وفى ليلة النصف من شهر شعبان يحتفل فى المنزل والمساجد ودور الأعيان بتلاوة القرآن الكريم والدعاء بالأدعية المأثورة لهذه المناسبة ، وتوزع المأكولات والصدقات على الفقراء وأهل السبيل ، كما يجتمع المسلمون بعد صلاة المغرب لقراءة سورة - يس - ويتلى بعدها الدعاء المأثور عن رسول الله ثلاثة مرات متتالية ، وقد تقام كذلك إجتماعات دينية (حضرات) تتلى فيها الأذكار والأوراد والتواشيح الدينية .

٥ - شهر رمضان المعظم :

شهر رمضان هو أحب الشهور إلى الله وإلى المسلمين كافة ، يستقبلونه بفرحة عامرة وتضاء له المساجد والمآذن وتزدان الشوارع والحارات بالأعلام والأنوار ، وفور الاعلان عن رؤية هلال هذا الشهر الكريم يتبادل الناس التهانى والأمانى المباركة فيما بينهم ، وتعلق الفوانيس عبر طرقات القرى ودروبها رغم دخول الكهرباء والانارة فى الغالبية العظمى من القرى المصرية حاليا ، وتطلق المدافع فى المدن والمراكز إبتهاجا وإعلانا عن بدء شهر الصوم ، وفى بعض القرى الكبيرة والأحياء الشعبية بالمدن ، يُعدُ أصحاب الحرف المختلفة والجهات الرسمية موكبا كبيرا من العربات المزينة بالورود والأنوار بما يسمى بـ . زفة الرؤية .

وما أن يُعلن عن بداية شهر الصوم ، وأن يومهم هذا هو المتمم الشهر شعبان ، حتى يصيح المنادى (المسحراتى عادة) وهو يطوف بالقرية أو الحى ليعلن للناس أن الغد هو أول أيام شهر الصوم ، ويخرج الجميع لمشاهدة موكب الرؤية الذى يجول المدينة أو القرية بعد العصر وحتى المغرب ، وتشترك فيه فرق موسيقى البوليس فى البندر أو الطبل البلدى والمزمار فى القرى ، ومن ورائها فرق الخيالة ثم عربات الكارو التى تمثل كل منها مهنة أو حرفة ، ويبدأ الاحتفال برمضان المعظم ، كما يبدأ الجزارون بالاستعداد لذبائح الشهر ويطوفون بالعجول فى زفة يردد صبيان المعلم ثم الأطفال بعدهم (من دا بكره بقرشين) ، كما تتبارى المحلات لعرض السلع المختلفة التى يزداد إقبال الناس عليها فى هذا الشهر الفضيل مثل : الياميش والحلوى والكنافة والقطايف ... الخ

وفى شهر رمضان تقام السرادقات الرسمية والشعبية ، يسهر فيها الفقهاء والقراء والوُعّاظ من بعد صلاة العشاء حتى الفجر يوميا لتلاوة القرآن والمدائح والأذكار ، إلى جانب الانشاد الدينى والملاهى الترفيهية الوقورة التى تتلاءم مع جلال المناسبة ، وفيها مكان للمحترفين من المغنين والشعراء والمداحون والزجالون والهواة من كل لون ، كما يكون للأغنيات المأثورة القديمة هى الأخرى مجالا وافرا يرددها الكبار والصغار فى هذه المناسبة الكريمة .

بعد الإفطار يهرع الأطفال فى جماعات إلى شوارع وطرقات القرى والأحياء وأزقتها ، حاملين الفوانيس المضاءة بالشموع الصغيرة على إختلاف أشكالها وأنواعها وأحجامها ، وهى التى ظل صُنّاعها يتفننون فى صناعتها وتصميمها وتلوينها وتزيينها طوال العام ، ومنذ رمضان الماضى خصيصا لهذه المناسبة ، (وإن انتشرت حاليا الفوانيس المصنوعة من البلاستيك والتى تضاء بالبطاريات الصغيرة) وهم يُغنون أغانى رمضان الخاصة ، مارين على المنازل والمحلات ينشدون تلك الأغنيات البسيطة الرقيقة :

حــــــــــاللـو يا حـللـو   رمـــضـــان كـــريم يا حللو

حِللـو الكيس وإدونا بَقـشـيش   لَنُروح مَنجــيش يا حـللـو

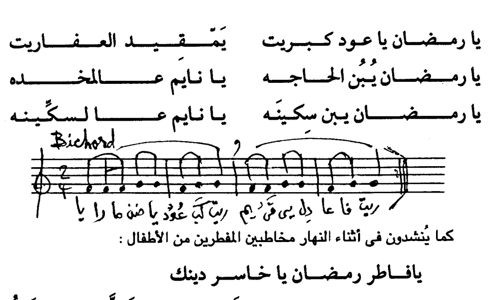


ويبادر الناس بإعطائهم الحلوى أو النقود كما تعودوا كل عام ، وللأسف فقد إنقضت تلك العادة الشعبية التى كانت تعبر عن روح التواد والتعاطف والتراحم بين أبناء البلد الواحد ، بل أصبح الأطفال فى أيامنا هذه يلتفون حول التلفزيون لمشاهدة الفوازير الساذجة أحيانا وبالتالى أصبح الأطفال يجهلون تلك الأغنيات تماما ، ونُسِيت أغانيهم المأثورة الشعبية الأصيلة ، كما كانوا يغنون لرمضان قائلين :

يا رمضان يا عود كبريت　　يمّقيد العفاريت

يا رمضان يبُن الحاجه　　يا نايم عالمخده

يا رمضان يبن سكينَه　　يا نايم عالسكّينه



كما يُنشدون فى أثناء النهار مخاطبين المفطرين من الأطفال :

يافاطر رمضان يا خاسر دينك

كَلبِتنا السوده تَقطَّع مصارينَكُ

يا صايم رمضان يا عابد ربك

كلبتنا البيضا تبُوسك من خدك

يا فاطر رمضان يا خاسر دينك

سِكِّينة الجزار تقطع مصارينك



وفى السويس يتغنى الأطفال بهذه النصوص المُطَّولة وهم يطوفون بالفوانيس بعد الافطار على المنازل والمحلات :

إدونا ولا تدُّونا يللا الغفار
ميتين جَنيه ميأضونا يللا الغفار
ولا يودُّوا بر الشام يللا الغفار
ونجيب الخوخ والرمان يللا الغفار
يا ستى إدينى تفاحة يللا الغفار
صاحبة البيت مرتاحه يللا الغفار
إدونا العاده لبَّه وزياده يللا الغفار
إدُوناالعادة جَبه وقلاده يللا الغفار
الفانوس طأطأ والعيال نامو يللا الغفار
إدونا ولا تدونا يللا الغفار
وآدى عزيزه على مكنتها يللا الغفار
بتخيط بَدلة دُخلتُها يللا الغفار
يا رب خللهاَ ماَ متها يللا الغفار
بنت العزيزه الغالية يللا الغفار
وآدى حسين على مكتبه « «
القاضى يكتب كتابُه « «
يارب خَلَّيه لشبابَه « «
إبن العزيزة الغالية « «



ومن الشخصيات التى لها دور هام فى شهر رمضان لايمكن إغفاله ، يكون المسحراتى الذى يتولى إيقاظ الناس طوال شهر رمضان وكل ليلة لتناول السحور وصلاة الفجر خاصة فى القرى ، وهو ممسك بيده اليسرى بنقرزان صغير الحجم يسمى – البازه – أو يحمله مربوطا فى حبل معلق فى كتفه يدق عليه بعصا صغيرة من الخيزران بيده اليمنى ، خاصة فى المدن وقرى الصعيد ، أما فى الدلتا فمن المعتاد أن يحمل المسحراتى طبلة كبيرة نوعا معلقة فى كتفه قطرها حوالى ٥٠ سم لها رقان من الجلد ، ويطرق عليها باليد اليمنى بعصا قوية متوسطة الطول والسمك ، بينما تُمسك اليد اليسرى بعصا صغيرة رفيعة نوعا تسمى القشّه ليطرق بها على الجهة السفلى من الطبلة البلدى تلك .

ويقف المسحراتى عادة أمام المنزل لينادى على أصحابها خاصة من الأطفال ، كما يردد الدعوات والابتهالات والتسابيح لله مع الطرق على طبلته من حين إلى حين فى لحظات السكون قائلة فى إلقاء إيقاعى يعتمد تنغيمه البسيط على كفاءته وقدرته الصوتية والفنية مع هذا التكوين و التشكيل الايقاعى :

مع مثل هذه الكلمات الرقيقة :

يا عِبـــاد الله   وَحِّـــدوا الله
إصَحى يا نايم   وَحِّـــدُ الدايم
إصحى يا نعسان   وحـــد الديَّان
يا محمد يا سعد
يا على يا بو أحمد   عبـــده يا بَنَّا
يا عبـــاد الله   وحـــدوا الله
آدى وقت الشفاعه   والطلب من الله
السحور والصلاة   إصحو يا عباد الله

ولرمضان فى قرى الدلتا خاصة مَذاق متميز عنه بين أهل المدن ، حيث المظاهر والعادات الشعبية أكثر رسوخا وتمسكا بها حتى الآن إلى حد كبير ، وإن إختفت فى السنوات الأخيرة بعض ألوان ومظاهر ممارساتها وتقاليدها المحببة ، والتى إفتقدناها كبارا ويجهلها الصغار .

ورمضانٍ هو شهر العبادة والصلوات والدعوات ، وهو شهر القرآن والصدقات والأعمال الخَيِّرة ، تزداد فيه الهبات وتُنصب فيه موائد الرحمن لإفطار كل غريب أو محتاج أو عابر سبيل ، وتحرص بعض البيوت وأهل الخير على عدم إنقطاع تلك العادة الكريمة ، كما يستعد الناس بالحلوى والنقود - الفَكَّة - لكى يهبوها للأطفال الذين يتوافدون على البيوت والمحلات بفوانيسهم المضيئة مساءا فى براءة ومحبة وهم يغنون الأغنيات المأثورة التى حفظوها مِمن هُم أكبر منهم مثل :

لولا الحبايب لولا جينا يللا الغفار
ولا تعبنا رجلينا يللا الغفار
إدونا ولا تدونّا يللا الغفار
إدونا العَاده يللا الغفار



وما إن يهل العشر الأواخر من رمضان ، حتى يبدأ المسحراتى فى ترديد أغانى وَحُشْة رمضان الحزينة لقرب وداع الشهر الكريم ، مرددا النصوص والألحان المأثورة وما يستطيع إرتجاله على قدر موهبته وبعض الأشعار إن كان حافظا لها مثل :

لا أوحش الله منك يا شهر الصيام
إصحى يا نايم وَحِّد الدايم
إصحى يا نعسان إتسحر وصوم رمضان
لا أوحش الله منك يا شهر الصيام
» » » » » الولائم
» » » » » العزائم
» » » » » الكرم والجود
» » » » » الواحد المعبود

يا عين جودى بالدموع وَوَدِّعى — شهر الصيام تَشَوُّقا وحنانا
شهر به غَفَر الكريم ذنوبنا — وبه إستجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتَّح جنةً — للصائمين ونَوَّر الأكوانا

وفى سلطنة عمان والخليج ومنذ حلول النصف من شهر رمضان وحتى نهايته يدور الأطفال على المنازل وهم يغنون ويضربون (القرنقشوه) وهى قطعتان من الحجارة يضربان ببعضهما كأداة إيقاعية مُصفِّقة :

طـــوق طـــوق حــــلـــوى
إعـطونـا شـــيء مـــالداخـل
إعـــطـونـــاحـــب المَـــنـــاخَـــل
قُـــــدام بـيـــــتكـم وادى
والخـــــيـــــر كـلـه يـنـادى

وإذا لم يعطوهم شيئا هجوهم على النحو التالى :

قـــدام بيـــتكـم شـــبـــروت
وراعـــيـــة البـــيت بتـــمـــوت
قـــدام بيـــتكم صـــينيـــة
وراعـــيـــة البـــيت جنيـــه)

(بدون تدوين)(*)

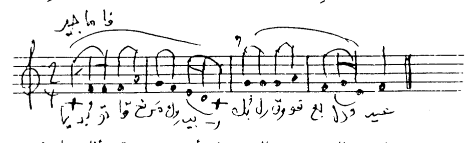
٦ - عيد الفطر المبارك

ما إن يقترب حلول عيد الفطر المبارك ومنذ الأيام الأواخر من شهر رمضان ، يستعد الجميع لهذه المناسبة السعيدة الهامة فى حياة الإنسان المُسلم ، وتُعد الملابس الجديدة للكبار والصغار على السواء ، إما بتفصيلها محليا أو بشرائها جاهزة من المحال بالبندر أو المركز كما تنشغل كل الأسر بعمل - الكعك والبسكوت - وتجهيز مستلزماته من دقيق وسمن وزيت وسكر ... الخ ، وتتجمع الفتيات والسيدات والصبية لكى يشارك الكل فى إعداد الكعك ونقشه برسوم وزخارف رقيقة بعد ملئه بالملبن ، حرصا على تلك العادة الموروثة منذ الفراعنة القدامى ، وإن تأصلت تلك العادة منذ عصر الدولة الفاطمية ثم الأيوبية .

(*) مرجع رقم (٥٢) ص ٣٢٢ يوسف شوقى معجم عمان .

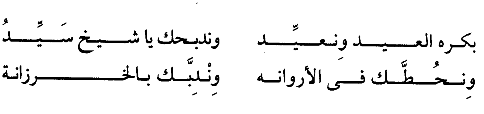
وفى ليلة العيد يهرع الأطفال إلى الشوارع والحارات معلنين فرحتهم بقدومه وهم ينشدون :

يا برتقال أحمر وجديد   بكره الوقفة وبعده العيد
يا برتقال أحمر وصغيَّر   بكره الوقفة وبعده نغيِّر



وفى صباح يوم العيد يخرج الجميع فى أحسن صورة وبأغلى ما عندهم من لباس جديد أُعدَّ خصيصا لهذه المناسبة ، وتبدو الحارات والشوارع مليئة بالألوان الزاهية البهيجة المزركشة ، ويمر الأطفال والكبار على بيوت الأقارب والأهل والجيران والمعارف للتحية والتهنئة بالعيد ، بعد أن ذهبوا لزيارة المقابر وقراءة الفاتحة والدعاء للأموات ، وتوزيع الصدقات على الفقراء والمحتاجين ، كما يحرص الأطفال والشباب على أخذ (العيدية) من الأهل والأقارب ، ليهرعوا بها بعد ذلك إلى ساحة العيد وإلى شراء الحلوى واللعب ، وركوب المراجيح والألعاب الترفيهية التى تُنصَبُ فى ساحات القرى أو الأحياء الشعبية والأماكن المتسعة ، يلهون ويلعبون ويمرحون بالبالونات الملَّونة والدراجات المُستأجرة ، وفرقعة البمب والألعاب النارية ولبس الأقنعة والطراطير ، وتناول المشروبات التى تكثر فى هذه المناسبة مثل السوبيا والعرقسوس والمياه الغازية ، وأكل المهلبية والزلابيا والبلوظة والكنافة ... الخ .

أما فى البيوت فتتبادل الأسر أطباق الكعك والبسكويت والحلوى والتمر ، وتحرص على تقديمها إلى الضيوف والمهنئين بحلول عيد الفطر المبارك ، وتستمر تلك الاحتفاليات لمدة ثلاثة أيام متتالية فى عيد الفطر ، وقد تمتد إلى أكثر من ذلك فى عيد الأضحى الذى لا تختلف فيه مظاهر الاحتفال عامة والمظاهر الموسيقية والفنية خاصة عن مثيلتها المعروفة فى عيد الفطر ، وعادة ما تتردد نفس الأغنيات مُضافا إليها أغنية شائعة هامة يرددها الأطفال يوم وقفة عرفات إحتفاءا بخروف الأضحية :



بكـره العــــيــد ونـعــيِّــد   وندبـحك يا شـــيـخ سَـيِّــدُ
ونــحُــطَّــك فـــى الأروانــه   ونِـلبِّـك بـالخـــــــرزانة



٧ - حنون الحجاج

مـا أن ينقضى عـيد الفطر حـتى يُسـرع من نووا الحج والزيارة إلى بيت الله الحرام ، وبعد أن تقدموا بطلباتهم إلى الجهات المختصة لحجز دورهم فى إنتظار القرعة ، أو حجز أماكن لهم فى رحلات الحج التابعة للجمعيات المختلفة الدينية أو المهنية أو الحج السياحى للقادرين ، يبدأون فى إعداد ملابس ومهمات الحج من أموال وأغذية وخلافه ، وعلى الفور وعلى صعيد العائلة ما أن يتأكد توفيق الله بتيسير الحج إن شاء الله ، ويحـجز الفرد أو ينجح فى القرعة الحكومية حتى تنطلق فى جنبات المنزل أغانى وأهازيج حنون الحجاج المأثورة .

والحج إلى بيت الله الحرام والطواف ببيته وزيارة مثوى رسوله (صلعم) ، يعتبر من أعز الأمنيات إلى قلب المسلم فى كل مكان وزمان ، وكان يُحتفل بذهاب الحجيج وعودتهم إحتفالا شعبيا كبيرا ، ولكن فى أيامنا هذه وبعد أن تيسر الحج وتيسرت وسائل المواصلات وأصبح فى متناول الكثيرين ، بعد أن كان قاصرا على المتيسرين فقط ، تلاشت صور الاحتفال بالشخص وبالمناسبة ذاتها ، وإن كانت لا تتم الآن إلا نادرا على شكل حفل دينى يُدعى إليه المشايخ من القراء والمداحين المحترفين ، تسمع فيه التواشيح والقصائد الدينية والمدائح النبوية ، أما الأغانى المأثورة التى عرفتها

الأجيال السابقة وحفظتها عن ظهر قلب شفاهية منذ مئات السنين ، فلم تَعد تُسمع إلا نادرا فى بعض القرى النائية والأحياء الشعبية فى المدن الصغيرة ، ترددها النساء عادة فى المنازل خاصة أثناء تجهيز وإعداد المهمات الخاصة بالحاج ومتعلقاته من ملبس ومأكل ، وأثناء طلاء المنزل وزخرفته وملء واجهته بالصور والزينات و الرسوم الشعبية التى تتصل بتلك المناسبة مثل :

(رسم مركب بخارى – طائرة – الكعبة الشريفة – المسجد النبوى – الزهور والورود – الحمام – كتابة آيات من القرآن الكريم) . وأيضا عبارات مختلفة مثل حج مبرور – رحلة مباركة – بعودة يا حاج ... الخ .

وتتشابه أغانى حنون الحجاج المأثورة فى خصائصها وشكلها الموسيقى وتركيبها ، مع أغانى الأفراح الحرة الايقاع خاصة أغانى تجهيز وشوار العرائس ، وأغانى العمل الفردية الى لا ترتبط بإيقاع ونمط وضبط زمن معين Adlib ، وبالطبع هذه النوعيات المتشابهة لا تكون لها أية مصاحبة آلية أو إيقاعية من أى نوع ، كما أن هذه النوعيات المتشابهة تركيبا وبناءا لحنيا وأداءا ، يكون النص فيها هو المحدد الأول لنوعية الأغنية ولأسس تصنيفها ووظيفتها الاجتماعية ، فى لهجة عامية صرفة تؤكد أن مبدعها الأول والأخير نصا ولحنا وأداءا هن النساء فقط دون منازع .

وتنقسم أغانى حنون الحجيج إلى نوعيتين من الناحية الوظيفية التى توضحها النصوص على النحو التالى :

١– الأغنيات التى تتردد قبل وعند توديع الحجيج وسفرهم لأداء الفريضة ، وهى حزينة وشجية الطابع نوعا ، فبقدر الفرحة للحاج بالسفر والزيارة المباركة ، يكون طلب السلامة فى سفر طويل شاق ، ويكون الدعاء له بأن يعينهم الله ويرزقهم سفرا طيبا وصحبة صالحة ، وأن يمدهم الرحمن بالصحة ويعودون سالمين بعد حج مبرور . خاصة عندما كان يكابد الحجيج المشاق من السفر بالجمَال والمراكب الشراعية ، والمرور عبر الجبال والوديان قبل أن تتَيسر وتُعبَّد الطرق وتُنشأ المطارات والطائرات الفخمة المريحة ، وفى عدة ساعات يصل فيها الحجيج بسلام دون أدنى إجهاد ، وهو ما كان يَستغرق أحيانا أسابيع وشهور فيما مضى والحمد لله ، كما كان من المعتاد أن تنتشر الأوبئة والأمراض التى تَحصُد الآلاف من الحجيج .

٢ – وهى الأغنيات التى تُسمع عند بدأ عودة وتوافد الحجيج سالمين إلى أوطانهم وأهليهم ، وهى تميل إلى الفرحة والبهجة والاشراق ، مع عودتهم فى مواكب حافلة

بالتهليلات والتكبيرات ، بصحبة الأهل والأحباب من محطة الوصول أو مدخل البلدة حتى بيت الحاج أو الحاجة ، وكان من النادر أن يُستأجر مغنون أو محترفون لكى يقوموا بهذه المهمة إحتفاءا بعودة ضيوف الرحمن .

وتتناول نصوص أغانى حنون الحجاج بشكل عام وبنوعيتها المناسبة بذاتها ، ثم الحنين إلى العودة والشوق لزيارة بيت الله وزيارة رسوله ، وعن الرحلة من أولها إلى آخرها منذ الاستعداد لها حتى العودة ، مارة بكل خطواتها ومناسكها ، وعن السفر ووسيلته التى إستخدمها الحاج برا أو بحرا أو جوا ، وعن مشاهداتهم وأحاسيسهم وتجاربهم الذاتية فى جوار تلك الأماكن المقدسة الطيبة ، والدعاء إلى الله عز وجل أن يُخلفها لهم وللجميع بحجة مباركة مبرورة ورحلة سالمة آمنة ذهابا وعودة ، ومنها :

يارب ما موت ولا أنزل تُرابى   إلا ما أزور النبى وبَلُغَ مُرادى

يارب ما موت ولا أنزل لحودى   إلاّ ما زور النبى وبَلُغَ مقصودى

يا هناه إللى إتوَعَدُ

وأيضا ينشدون :

يا بخت من زارهُ   حرام النبى

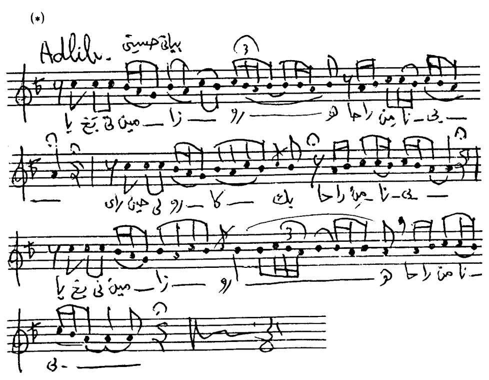
رايحين لركابك   حرم النبى

يارب تِوعدنَهّ   بزيارة النبى

يا بخت من زاره   حرم النبى

وبودِّنى سَمعِينُه   مدح النبى

(*)



راحة فين يـا حاجة يا لابـسة القطيـفه

راحه أزور النبى والكعبـه الشريفه

ياهنا اللى إتوعدّ

يا رَيسٌ الغـليـون مــالِ الموج عــالى

متخافوش يا حجاج أنا ريّس قرارى

يا با جـور الـسـفـر مـحنّى قُلوعَك

وحــابب ربّنا وضَــامِن رُجــوعَك

(*) مرجع رقم (٥٢) ص ٤٢٧ زينب صالح .

ياهنا اللى إتوعدُ

حط قـدموا النبى وعـلى الحجـر عَلَّمُ

والنصارى أسلمت والأفرنج صلت

مَحبَّه فى النبى

حط قدموا النبى وعلى الأرض لانت

والنصارى أسلِمتُ والأفرنج صامت

فى حب النبى

يللى زُرتـو النبى وإزى الوصـــيـفــه

يالمقـصـورة دهب والكسـوه قطيـفـة

يا هنا اللى إتوعد

وإدعـيلى يا بِنّـتى من فـوق الجَـوامِع

ودعـيـتلك يا أمـه وآدى الرب سَـامِعّ

يا هنا اللى إتوعد

قـمـر يا قـمـر ولا أوصِّـيـك عليـهم

فى ضَــلاَم الجِــبـــال تنَّور عـلـيـــهم

نخـتلـين فى ينبع يا مـحـلا بـلحـهم

وإللى عليـه ذنوب فـى مكه خَلَعّـهُمّ

نخلـتين فى يَنْبُع يا مــحـــلا نَواَهم
والـلى علـيـه ذنوب فى مكه رَمَــاهم
ياهنا اللى إتوعد
دا حـــــرم النـبى بالمسك رَشُّـــــه
يا نــهـــار الهـنا نهـــارن تِخُــشُّـــه
يا هنا اللى إتوعد

وعند السفر يغنون للحجيج :

وهدى شـــويه يا وابور الســفـر	وهــدى شـــــــــــويــه
وهدى شـــويه لما أبـونا العـــزيز	يــوَصِّى عَــليَّــــــــــــه
وهدى دويرك يا وابور الــسـفـر	وهـــــــــدى دويـــــــــرك
وهدى دويرك لمـا أبونا العـــزيز	مِـــيــــركَـــبـــشى غِـــيَـــركّ

وعن زيارة الرسول يقولون :

ورصوا الكراسى عند جبر النبى ورصوا الكراسى
ورصوا الكراسى فج نُور الـنبى وتاب كُل عَاصى
وعاليه فى سـماها قُبتَّك يا نَبى وعاليـه فى سماها
وعاليه فى سماها دول بنورها الملوك وربى نشاها

وعن الطواف بالحرم المكى الشريف :

فى حجر إسماعيل وعدينا ومقام إبراهيم صلينا
سَلَبّها حَريرى بير زمزم سلبها حريرى
كُل شُرْبَه منها دور للعليلى
سَلَبّها سلاسل بير زمزم سلبها سلاسل
كُل شُرْبَه منها دوا للمسافر

وبعد عودة الحجاج يُغنون :

فى جار العمودى واجفه مُحْرِمَه فى جار العمودى
ما جالْ لَها المُطَّوفْ يا حاجه تعودى
فى جار الستاره واجفه مُحّرِمه فى جار الستاره
ما جالها المطوف بعودة الزيارة

كما ينشدون :

عند حرم النبى جعدنا جماعه والمُطوِّف يقول منين يا جماعة
جايين نزور النبى طالبين الشفاعه
عند حرم النبى جعدنا سَويَّه والمُطوِّف يقول منين يا صَبيَّه
جايه أزور النبى أبو طَلَعَهْ بهيَّه
وزور النبى وخدنى فطُولك وزور النبى وسَوِّى فطورك
عند حرم النبى خدونى معاكم عند حرم النبى وسووا غداكم

ومن الأغنيات المُوقَّعة التي تُسمع في تلك المناسبة :

بدى أزور الـنبـى وجـــعُـــد حـــداه يامـــا

وَنظر حـــمـــام الحـــمــا جُــوَّه المقــام يَــامــا

ومن أحلى الأغاني التي تُسمع في تلك المناسبة وغيرها من المناسبات الدينية ، هذا النص :

رضـــوان يقـول لـلنبى يللا بـنا الجَنَّه

فيـها قُصور يا نبى نَـامِت فيها شـبالَنا

فيـها حـرير سُندسُى نلبسين ونتـهنَّى

فـيـهـا فـواكـه يا نبى نـاكل ونتـهنى

رضوان يـقول للنبى يللا بنا الروضـه

يا ما صبايا يا نبى عـألباب مَـعدُودَه

يا بـخـتـنا يا نـبى لما يـيــجى دارنا

يـا بَخـــــتنا يا نـبى لمـا يوصَّـلنَـا

يا بـخــتنـا يا نبى لمـا يـيــجى راكب

نبقى عالسراط نمشى والمَولى بيراقِب



الخصائص العامة لأغانى المناسبات الدينية

١ – تُبنى ألحان الأغانى المأثورة التى تُؤدى فى المناسبات الدينية على عدد محدود من الدرجات الصوتية تتراوح بين درجة واحدة إلقائية حتى خمس أو ست درجات ، فى حركة لحنية هابطة أو صاعدة حول درجة الركوز للمقام المبنى عليه اللحن أو أسلوب البناء اللحنى المتبع .

٢ – تقوم معظم الألحان على أساس جمل بسيطة سلسة ، تعتمد على التسلسل اللحنى دون قفزات لحنية واسعة ، فيما عدا ترانيم حنون الحجيج ، التى تؤدى فى درجات لحنية ومساحة ضيقة بدون ميزان أو إيقاع واضح محدد ، مع كثرة وجود الحليات والزخارف الصوتية التى يتوقف مداها على كفاءة المؤدى الصوتية والفنية والأدائية .

٣ – تُبنى غالبية الأغانى على أساس عبارة أو جملة موسيقية واحدة تتكرر طوال النص ، أو فى تنويعات لحنية عليها ، خاصة فى الأغانى ذات الطابع الفردى وأغانى

حنون الحجيج ، أو على جملتين أحداهما تشكل المذهب والأخرى تكون بمثابة الغصن أو الكوبليهات ، يتم ترديدها بين مغنى منفرد وبقية المجموعة أو بين مجموعتين معا ، أو على شكل إسترسال إرتجالى الطابع حسب طول النص ووظيفته .

٤ – تُصاغ ألحان الأغانى على أحد الأجناس أو المقامات الموسيقية العربية خاصة – البياتى – الراست – العجم – السيكاه – النهاوند – ، ومشتقاتها حسب ترتيبها بدرجاتها الأصلية أو مُصوَّرة على الجهاركاه أو النوى أو الحسينى (فا – صول – لا) .

٥ – الغالبية العظمى من الأغنيات لها مُصاحبة إيقاعية بالتصفيق أو الطبلة (الدربكة) أو الدفوف ، مع مصاحبة من بعض الآلات الموسيقية الشعبية مثل السناوية والمجرونة فى المناطق البدوية ، والسمسمية فى منطقة قنال السويس ، والربابة فى الصعيد والسلامية فى الدلتا ، أما أغانى الحجيج فغالبا ما تكون دون أية مصاحبة آلية أو إيقاعية .

4 2

٦ – تُحكم الألحان بالايقاعات العربية البسيطة الثنائية 4 , 6 ، ونادرا ما تُبنى على إيقاعات ثلاثية إلا فى دول الخليج العربى ، أما أهم هذه الايقاعات العربية فهى (البمب – الدويك – الملفوف والمصمودى والايقاعات الخليجية مثل : (العارضة – الصوت العربى – السامرى ، القادرى ... الخ ، وفى دول المغرب العربى (البسيط – البطايحى – الدرج – القدام ...... الخ .

٧ – معظم ألحان أغانى المناسبات الدينية والأعياد التى يؤديها الأطفال ، تنطبق عليها الخصائص العامة لأغنيات الأطفال بشكل عام .

٨ – يَغلُب على أغانى الكبار الدينية خاصة التواشيح والابتهالات والأهازيج والمدائح التى تقدم فى المولد النبوى الشريف ، وموالد أولياء الله الصالحين والسير الدينية الشعبية ، طابع التأليف والصياغة اللحنية الفردية لا الجماعية ، لما فيها من دقة الصياغة والصنعة الفنية ، إلى جانب المضمون اللغوى الفصيح عادة أو القريبة منه ، مختلفة بذلك عن كافة الأغانى المأثورة الشعبية الأخرى رغم تواردها بين الأوساط الشعبية ، وهو ما يُوضِّح أن هذه الأغنيات قد نشأت فعلا بين المتدينين وبين أبناء الطرق الصوفية من حفظة القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة .

٩ – الأغانى الدينية وأغانى الحجيج التى تؤديها السيدات المُسنّات خاصة فى الاحتفاليات الدينية المنزلية ، تتشابه تماما فى صياغتها وطريقة آدائها مع أغانى الشوار فى الأفراح ومناسبة الزواج ، ونقيضتها من أغانى المراثى والعديد ، ويبقى النص المُلقى بشكل حُر إرتجالى الطابع ودون إيقاع ثابت أو مصاحب ، هو الفيصل بين النوعيات الثلاثة المتشابهة تلك .

١٠ – تتخذ نصوص بعض الأغانى شكل الموال فى صياغة الأفكار الدينية والمعانى الصوفية ، وأسلوب الأداء للموال الفردى الانشادى ، حتى يضمن المؤدى لها تجاوبا وقبولا شعبيا بين العامة .

١١ – قد تُرجع بعض نصوص وألحان بعض الأغنيات الدينية بأنواعها المختلفة خاصة المدائح والتواشيح الدينية ، والقصص والسير الدينية ، إلى أغانى وألحان شائعة ألفها وغناها المحترفون من المطربين والمطربات عبر أجهزة الأعلام المختلفة ، لتتحول إلى أغانى دينية بعد تغيير بعض نصوصها أو كلها ، لتؤدى فى المناسبات الشعبية فى الموالد بالقرى والأحياء الشعبية بالمدن .

١٢ – يتولى المحترفون من المداحين والقُرّاء ورواة ا لسيرة النبوية ، إحياء المناسبات الدينية على المستوى الشعبى والرسمى ، دون إشتراك أو مساهمة فنية من الموجودين أو المستمعين المجتمعين فى الشوادر والسرادقات والصالات الفسيحة فى المنازل والمضايف ، وفيها تتلى آيات الله البينات من القرآن الكريم ، ويتبعها مدح لرسوله وأداء بعض التواشيح والتسابيح الدينية شعرا أو زجلا .

١٣ – فى كثير من الأحيان تُستبدل بعض نصوص الأغانى والألحان الدارجة فى الاحتفالات بالموالد الشعبية ، وتعاد صياغتها بنصوص دينية بحتة ، وعلى العكس قد تسمع فى نفس المناسبة نصوصا دنيوية لأغان دينية الأصل لا تخرج كثيرا عن جلال المناسبة والمكان .

١٤ – يُصاحَب المداحون المحترفون بالربابات والدفوف خاصة الجوالون منهم فى القرى والأحياء الشعبية ببعض المدن الصغيرة ، أما شعراء السيرة النبوية الشريفة والقصص الشعبى الدنيوى والدينى فمعهم الربابة مع الطبلة الدربكة والرق والسلامية ، وفى السنوات الأخيرة قد يصطحب البعض منهم فرقة مكّونة من العود والكمان مع السلامية (الكوله) والرق والطبلة ، وفى الصعيد قد تشترك فرقة من

الأرغول والناى والطبلة الدربكة أو النقرزان أو البازة مع بعض مؤدى الموال والمديح الدينى والقصص الشعبية الدينية والسيرة النبوية .

فى منطقة القنال وسيناء تصاحب الأغنيات الدينية كذلك بآلة السمسمية – التى تشترك فى كل الاحتفاليات السويسية والبورسعيدية والسيناوية ، وجلسات السمر للصحبجية وبداية سهر الحنة ، التى تتردد فيها أيضا الأغانى والموشحات الدينية . وفى النوبة وجنوب مصر تكون الطنبورة والدفوف مصاحبة للأغانى والأهازيج الدينية المصاغة على السلالم الخماسية ، بينما تكون المقرونة (المجرونة) البدوية هى الآلة الأساسية فى مصاحبة جميع نوعيات الأغانى فى المناطق بالصحراء الشرقية والغربية وسيناء (*) .

١٥ – الأغنيات الدينية من المأثورات الشعبية القديمة التى يؤديها الأطفال فى رمضان والأعياد والمواسم الدينية ، ويرددها الشباب فى زَفَّة إحتفال الطرق الصوفية بالمولد النبوى الشريف وموالد أولياء الله الصالحين وتوديع وإستقبال الحجيج ، وهى الأغنيات التى يُحدُها زمن وإيقاع ثابت منتظم ، عادة ما تكون مُصاحَبة بالتصفيق فقط غالبا وبالدربكة أو أية أداة مشابهة نادرا .

١٦ – تبدأ الألحان والمقطوعات الدينية التى يؤديها المغنون المحترفون عادة بمقدمة موسيقية من الآلات المصاحبة ، يعقبها فى معظم الأحيان بداية غنائية فردية إلقائية الطابع إرتجالية من المنشد ، غير مقيدة بميزان وزمن محدد أو على شكل موال إستهلالى كمقدمة للعمل الأصلى الذى سيقدمه لمستمعيه .

١٧ – يُصاحَب المنشد والمغنى الدينى المحترف بمجموعة من المرددين (الكورس) هم فى الغالب مساعدوه من العازفين الذين يستطيعون العزف والغناء فى نفس الوقت كعازف الربابة أو العود أو الكمان وضاربو الآلات الايقاعية جميعا .

١٨ – تزخر جميع نوعيات الأداء الغنائى الدينى للمنشدين والمغنين من المحترفين الشعبيين والرواة والشعراء (السيطة) كل حسب مقدرته ، بكم كبير من أنواع محسنات وجماليات الأداء الغنائى من حليات ومن زخارف لحنية صوتية (هنك) ، لما يتمتعون به بالطبع من إمكانيات صوتية وفنية وخبرة واسعة فى أداء تلك الألوان من

(*) انظر الآلات الموسيقية الشعبية .

الغناء الشعبى أمام جماهير المستمعين ، وطالما تفنن وأبدع وجود آدائه كلما كان مطلوبا ومرغوبا لأحياء مناسباتهم بأنواعها .

١٩ - تعتمد أهازيج وأناشيد وتواشيح الطرق الصوفية التى تُؤدَى فى مواكبهم الدينية والحضرات وحلقات الذكر ، على الأداء الجماعى فى وحدة إيقاعية تُواكب خطوة السير البطيئة أو حركة الذكر أو على إيقاع التصفيق بالوحدة الثابتة مع ذكر لفظ الجلالة (الله) ، أو قد تؤدىَ كذلك بشكل تبادلى أنتيفونى بين قائد أو شيخ المجموعة منفردا وبقية الأتباع والمريدين ، أو تقوم المجموعة بترديد الجزء الأخير من كل مقطع أو تكملته فقط ، فى وحدة إيقاعية وزمنية ثابتة .

****

الباب الثانى

خامساً : المراثى والبكائيات

(العديد)

الموت هو الحقيقة الوحيدة الثابتة والشر الذى لابد من وقوعه لكل حى ، وهو سر من الأسرار التى لا يعلمها ألا الله سبحانة وتعالى ، وهو نهاية المطاف ونهاية الحياة الدنيوية الفانية لا محالة ، وبداية لحياة برزخية أخرى لا يعلمها ألا هو .

والموت عند المصريين والعرب والشرقيين عامة مكانة كبيرة فى حياتهم ، وهو حادث جلل تهتز له مشاعرهم ويملؤهم بالأسى والألم عندما يفقدون أحدهم ، لاسيما فى ظل التراحم والترابط الاجتماعى والأسرى العميق والعائلى الحميم ، والتواصل بين أفراد القرية الواحدة والحى الواحد والمدينة الواحدة أحيانا ، وهو ما تفتقده معظم الشعوب ومعظم المجتمعات الأخرى .

وبالرغم من أن الدين الإسلامى الحنيف يُحرِّم بعض الصور والعادات والممارسات التى تصدر من بعض المجتمعات الريفية والبدوية والأقل ثقافة وتحضرا ، وقد نهى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم بشدة عن مظاهر الحزن الشديد المبالغ فيه حين قال :

(ليس منا من لطم الخدود وشق الجيوب ودعا بدعوى الجاهلية)

صدق رسول الله صلعم .

والآن وبعد أربعة عشرة قرنا ويزيد من الزمان ، ما زالت بَعدُ بعض التقاليد الوثنية والعادات القديمة سائدة فى بعض المناطق فى مصر والعالم العربى .

ليس العديد مجرد أصوات صاخبة حزينة مثيرة للأسى والشجن ، ونصوص وكلمات تؤدى إلقاءا أو غناءا (مُنغَّمة) ، ولكن تختلف فيه صور وأشكال التعبير والممارسات والطقوس الجنائزية من شعب إلى آخر ، ومن مكان إلى آخر تبعا لعوامل عديدة ، إلا أن البكاء والحزن والعديد على المتوفى عادة مصرية وعربية قديمة تفوق ما لدى الشعوب الأخرى عمقا وتأثيرا ، ولعل أشهر البكائيات فى التاريخ هى الأسطورة المصرية الفرعونية التى جعلت - إيزيس وأختها نفتيس - تندبان - أوزوريس ، فى

رثائية وبكائية أصبحت مثالاً تَحتَذى به الندابات (المعددات) فى مصر إلى الان ، وإن كان بشكل تراجع إلى حد كبير فى السنوات الأخيرة خاصة فى صعيد مصر ، ويقمن بالبكاء والنواح والعديد وتلطيخ الوجوه والرؤوس بالتراب والوحل ولطم الخدود ، وشق الجيوب والولولة بنصوص مطولة حسب شخصية المتوفى ، رجلا كان أو امرأة أو طفلا أو طفلة ، شابا أو شابة عجوزا أو شخصية لها قيمتها وكيانها الاجتماعى والأدبى ... ألخ (*) .

ويكون الاهتمام كبيرا بالقبور وعمارتها وتوزيع القرابين والصدقات فى الجبانات على الفقراء والمحتاجين ، ونحر النبائح وتشييع الجنازات ولبس السواد وإطلاق شعر الرأس واللحية ، وكلها عادات مصرية صميمة ما زال الكثير منها يمارس حتى الآن بشكل أو بآخر ، أما فى الدول العربية فهى تُمارس بشكل أو بآخر يتفاوت من دولة إلى أخرى تبعا لإنتشار التعليم والثقافة والوعى الدينى ، ولكن الملاحظ أن هذه العادات الشديدة المغالاة فى مظاهر الحزن ، والزائدة عن حدود الشرع والسنة الشريفة قد تراجعت كثيرا ، وبدأ يطويها النسيان والاندثار ، وأخذت صور العديد والنواح والمواكب الجنائزية الراقصة تختفى فى معظم الأنحاء ، وتختفى معها إحدى المهن الشعبية النسائية الشهيرة وهى - المعدِّدة أو الندابة التى تقود الطقوس والممارسات الجنائزية النسائية ، وتُلقى الكلمات - والأشعار الشعبية من البكائيات فى قالب غنائى حر إرتجالى الطابع ، وفيها تعدد مناقب وأوصاف المتوفى ، ولكل شخصية أشعارها ونصوصها الخاصة حسب السن والنوع والموقع الاجتماعى - كما أشرنا من قبل - إلى جانب ترديد بعض المعانى التى تهدف إلى الإيمان بالقضاء والقدر والاعتراف بحكم الله وإرادته ، وأن ليس بباقٍ سوى وجه الله الكريم . (١)

وهذه الترنيمات التى نُطلق عليها البكائيات أو المراثى أو العديد (إن جاز أن نعتبرها موسيقيا أغانى) تتشابه تماما من حيث شكل البناء اللحنى والتركيب وأسلوب الأداء وطابعه الحر .Adlib ، مع أغانى الحجيج وأغانى العمل الفردى الحُر وأغانى الشوار التى تؤديها السيدات المُسنات فى الأفراح ، ومع تشابهها جميعا على هذا النحو ، فإن النص فقط هو الذى يُفرِّق بينها ويحدد كنهة كل نوعية تبعا لوظيفتها الاجتماعية .

(*) مرجع رقم (١٨) ص ٧٣ عبد الحميد يونس معجم الفلكلور جزء ١ مكتبة لبنان بيروت .

(١)مرجع رقم (٥٠) ص ٢٢ - ٢٣ وليم نظيم (العادات العربية بين الأمس واليوم) .

ولنصوص العديد مقدر فائقة على التصوير والتعبير وتجسيد المعانى والمشاعر رغم تحاشى التعبير المجرد المباشر ، والمعددة - سواء كانت محترفة تُستأجر خصيصاً لهذه المهمة ، أو هى من أهل المتوفى أو من معارفة ، فهى لا تتناول حزنها الشخصى ولوعتها على المتوفى بذاته ، ولكنها مجرد شخصية محايدة تتحدث عما تراه وما تحسه وتلمسه فى تلك اللحظة المُعيَّنة ، وتُجسِّد أحزانها فى صورة حية تصوغها فى تناول مهيج للأحزان ولمشاعر أهل المتوفى وللحاضرين والحاضرات . (١)

وتُعد أهازيج العديد مرآة تعكس بعض الظواهر الاجتماعية وترصد أفكار وثقافة ومعارف الشعب وأسلوب معيشته ، خاصة المجتمعات الأدنى ثقافة ، وهى الأكثر قدرة على الإبداع والتصوير والتعبير والتأثير العاطفى الجمعى ، والمرأة هى دائما المؤدى الأول للبكائيات والمُبدع والحافظ الوحيد لهذا التراث المأثور ، لأنها حين تبكى إنما تبكى نفسها وحظها أولا والميت فى المرتبة التالية . لذلك تُعدُّ البكائيات من أكثر فنون الأدب الشعبي المأثور إرتباطا بالأعراف السائدة أخلاقيا وعقائديا ، وأكثرها إرتباطا بظواهر الحياة الإنسانية لكل مجتمع .

وتتنوع صور العديد ومظاهرة من منطقة إلى أخرى ، فقد تبدأ بعضها منذ مرض الموت حتى الوفاة ثم الجناز حتى الدفن ، وقد تمتد إلى ذكرى الأربعين ثم الذكرى السنوية ، وفى المناسبات والأعياد التى لم يشهدها المتوفى والمناسبات الحزينة تحت أى صورة من الصور ، وهناك نصوص خاصة لكل حالة ولكل مناسبة منها كما يلى :

(المريض - الرجال - الأطفال - الشباب - النساء الشابات - النساء المُسنات - الأم - الأب - الأخ - الأخت - الزوج - الأبن - الغريب - البنت التى لم تتزوج بعد - المرأة التى تركت أولادا - المرأة أثناء الوضع - عديد الغسل - عديد الجناز - عديد المقابر عند الدفن - عديد القتيل - عديد الغريق - عديد المحروق .... ألخ) .

وبعد أن إنحسرت وتلاشت صور العديد بأنواعه وأصبح مكروها على المستوى الدينى والثقافى والاجتماعى ، إقتصر الحال على إعلان الوفاة بالصراخ إلى جانب العويل والنحيب أثناء وخلف الجنازة وعند الدفن ، وإستبعد دور المعددة تماما إلا فى

(١)مرجع رقم (١٦) ص ٧ عبد الحليم حفنى المراثى الشعبية الهيئة ١٩٨٢

حالات نادرة فى بعض القرى والمناطق فى الدلتا والصعيد ، وإندثرت تماما الرقصات الجنائزية التى كانت تؤدى فى حلقة حول نعش المتوفى ، تقودها المعددة مع بقية النساء بمصاحبة ، فى نفس الوقت الذى بدأت فيه بعض الممارسات والإجراءات الأكثر حضارية والتى تتمثل فى إعلان الوفاة من ميكروفونات المساجد أو بمكروفونات متنقلة فى السيارات التى تجول فى أنحاء البلدة والقرى المجاورة أو فى الحى ، للأعلان عن شخصية المتوفى وميعاد الدفن ومكانة ونسب المتوفى وأقاربه .

وفى الحال يتوافد الرجال إلى بيت المتوفى للمشاركة فى إعداد إجراءات الدفن والجناز والمأتم ، وتقديم واجب العزاء مشاركه وجدانية ومادية أحيانا لأهل المتوفى خاصة من الجيران والأقارب والإنساب ، وبعد الغسل وإعداد المتوفى للجنازة وإستخراج تصاريح الدفن وخلافة ، تكون الصلاة عليه فى المسجد القريب أو مسجد القرية أو الحى الرئيسى ، ثم التوجه إلى المقابر لإتمام عملية الدفن والعودة بعد ذلك إلى منزل الفقيد لإستقبال المعزين بعد إعداد المكان وإقامة صوان العزاء أو إعداد دار المناسبات أو المضيَفَة ... ألخ .

وقد يختلف الأمر فى المدن عن القرى ، ففى القرية يقوم الأهالى متعاونون بمعظم إجراءات الجنازة وإعداد الكفن وترخيص الدفن وإعداد مقبرة العائلة ، وتشييع الجنازة بعد عملية الغسل بمعرفة أحد الرجال المتمرسين (أو إحدى السيدات) فى هذا العمل ، خاصة إذا كان المتوفى أو المتوفاة من أسرة فقيرة أو متوسطة الحال ، أما سوى ذلك فيقوم به أقارب وأهل المتوفى تنسيقا فيما بينهم ، فالجميع يهرعون للمعاونة والمساهمة فى جميع الإجراءات وإقامة المآتم على أتم وجه ، إعلاءا لروح التعاون والتآزر والتكافل الاجتماعى بين الأهالى بكافة طبقاتهم وإنتماءاتهم الاجتماعية بل والدينية كذلك ، فهم أهل وجيران فى قرية واحدة .

أما فى المدن فقد تُوكل كل تلك الأمور إلى – الحانوتى – وأعوانه الذين يتولون جميع الإجراءات تقريبا ، كما قد يُستأجر مناديا فى سيارة بميكروفون أو بمنشورات يوزعها على أهل الحى للأعلان عن شخصية المتوفى أو المتوفاة ، مُحددا ميعاد ومكان الصلاة ومكان وميعاد الدفن ، حيث أنه أصبح من المعتاد إقتصار العزاء على الجنازة والدفن فقط فى معظم الحالات ، لذلك من الملاحظ أن مظاهر الحزن والصراخ لا يشتد

بالصورة التى عليها فى القرى ، حيث لا تتسع الشقق لاجتماع النساء والرجال فى أعداد كبيرة ، بل يكون التعبير عن الحزن والفراق والألم بصورة أكثر وقارا وهدوءا ، ويكون تَلَقّى العزاء - كما أشرنا - فى المسجد أو فى صوان محدود بجوار مسكن المتوفى ، كما يقتصر العزاء على الجنازة (وعلى الجبانة) وتلقى المواساة بعد الدفن فى المقابر ، خاصة فى الدلتا وبعض أنحاء الصعيد ومعظم الدول العربية ، ولا عزاء للسيدات فى أحيان كثيرة ، ولا توجد سهرات قرآنية أو عزاء فى المنزل إلا فى أضيق الحدود وداخل إطار الأهل والأقارب فقط ، وهو ما يتناسب مع قواعد الشرع والسنة الشريفة .

فى نفس الوقت تتوافد السيدات من أقارب المتوفى وجيرانة لتقديم واجب العزاء ، والمساهمة فى إعداد المنزل لإستقبال المعزين ، وإعداد الطعام للوافدين من خارج القرية والمنطقة ، وأثناء ذلك يُستدعى أحد قراء القرآن الكريم للتلاوة فى المنزل حتى خروج الجنازة ، أو الإستعانة بالأشرطة المسجلة لمشاهير القراء ، كما قد تُستدعى إحدى السيدات القارئات أو من الواعظات لإلقاء بعض العظات والكلمات التى تُهوِّن الأمر على أهلة وتدعو إلى الإيمان بالله وقدره ، وتلاوة بعض آيات الذكر الحكيم ، كلما بدأ أهل المتوفى بالبكاء أو الصراخ لتدعوهم إلى السكوت والتسليم بقضاء الله ، وقد تُلقى بعض النصوص المُوقَّعة فى زمن ثابت محدد تحمل بعض المعانى الإيمانية مثل :

لا الـــه إلا الـــلــــه مُــحــمـــد رســـول الـله
رُدّوهـا بِقـلـب مـــــلان عـشـان خـاطر النبى الـعـدنان

ضـمــن لكــوا جنَّــة الــرضـــوان ويتــجــلى عَلينـــا اللـــه
بُكـره نُمـــوت وبـعـــده نموت ونِتُــشـــال عـلى التـــابوت

ونِخُش بـيت بلا عــامــود ونــنـســى الأهــل والمولــود
ويتجــلــى علينـــا اللـــه

بكره نموت وبعده نموت ونتشَال على خَشَبه
ونخُش بيت بلا عتبه وننسى الأهل والوالده

ويتجلى علينا الله

وَحِّدُ ربك يانايم واذكر ربك الدايم
اللى لا يغفل ولا نايم والدوام كله لله

ما دايم غير وجه الله

يا نفس توبى وارجعى وباحلال واستقنعى
يانَفُس تُوبى توبى وبطلى تِشيلى ذُنوبى

ما دايم غير وجه الله

لا إله إلا الله مُحمَدُ رسَول الله

عجم جهاركاه

بعد صلاة العصر يتوافد الرجال للتعزية فى الصوان أو المضيفة ، وبعد نهاية كل رُبع من القرآن الذى يتلية أحد القراء ، يخرج المُعزون لكى يحل محلهم آخرون بعد تحية أهل المتوفى والدعاء له ولهم ألا يُريهم الله مكروها فى عزيز لديهم ، وللمتوفى الرحمة ولآله الصبر والسلوان ، وهكذا حتى حوالى العاشرة مساءا تتخللها إستراحة صلاة المغرب وصلاة العشاء ، كما يُدعى الضيوف من غير أهل القرية أو الحى أو البلدة إلى العشاء فى بيت أحد الأقارب أو الجيران ، حيث يَستضيف كلُ بيت عددا من الغُرباء لتناول واجب الضيافة وللمبيت أحيانا إن كانوا وافدين من مناطق بعيدة يتعذر معها العودة إلى ديارهم ليلا .

وعادة ما يستمر تقبل العزاء فى المتوفى ثلاثة أيام متوالية ، يكون فيها العزاء صباحا للسيدات ومساءا للرجال يجلسون فيها للاستماع إلى الفقية أو الشيخة ، يلقون العظات أو تُتلى فيها آيات الكتاب الكريم من مُقرأ القرية أو الحى أو الاستماع إلى الشرائط المسجلة حديثا .

وتتكرر هذه المظاهر الاجتماعية العظيمة فى مصر وبعض الدول مساء يوم الخميس التالى ثم الخميس الذى يسبق ليلة الأربعين ، وفى كل يوم خميس يتم توزيع الصدقات على روح المتوفى ووضع الزهور على قبرة أحيانا ترحما عليه ، مع الدعاء له وللموتى جميعا برحمة الله ، وتتكرر تلك الزيارات فى المواسم والأعياد والمناسبات الدينية موعظمة وذكرى للأحياء كذلك .

وتختلف تقاليد وطقوس العزاء النسائية من الريف إلى البادية إلى الحضر والمدن ، ولكن أهمها ما يدور فى القري خاصة فى صعيد مصر ، فبعد مراسم الجنازة والدفن تعود السيدات إلى منزل المتوفى ، لتبدأ جولة جديدة من البكاء والعويل والعديد تكون أكثر حرارة وإنفعالا كلما كان الميت عزيزا بين قومة أو ذو حيثية وشأن أو شابا أو شابة ، فكلما وصل إلى منزل الفقيد أو الفقيدة وفد أو مجموعة من السيدات المعزيات ، وقبل دخولهن البيت يصرخن ويولولن إعلانا عن وصولهن ، ينقطع العديد وينطق الصراخ بدلا منه فيما يُشبه الرد على (تحية) الاستقبال ، ليبدأ العديد من جديد حتى يصل وفد آخر ... وهكذا .

أما فى المناطق الشعبية بالمدن والحضر ، فكما قلنا من قبل ، لم يَعد هناك

حافظات متمكنات من محصول وافر من نصوص العديد ، لذلك عادة ما تُستأجر معددة مُحترفة (إن وجدت) لها القدرة على الارتجال والتنويع وإختيار النص المناسب للحالة المتوفاة ، وتقوم بعض السيدات بمساندتها بينما يقتصر الأمر فى المناطق الأكثر ثقافة وتحضرا على النحيب الخفيف والاعتماد على تلاوة القرآن الكريم من - الشيخة - أو من الشرائط المسجلة ، بعد أن عم الوعى الدينى بكراهة العديد ، وتستمر هذه الجلسات طوال ثلاثة أيام قد تستمر إلى أسبوع كامل ، ثم تُستأنف صبيحة كل خميس لعدة أسابيع ، وقد تمتد حتى يوم الأربعين وربما أكثر من ذلك فى بعض المناطق الريفية والصعيد ، وفى نفس الوقت يتوافد الرجال من الأهل والجيران والمعزين كل مساء والاستماع إلى تلاوة القرآن الكريم من المقرىء أو من الشرائط .

وللعديد تقاليد وطرق وأساليب خاصة فى الأداء ، تتمثل فى البدأ بفقرة إستهلالية لكل وصلة عديد ، يتم فيها النطق بالكلمات الأولى من الفقرة متقطعة ومجزأة فى مقاطع منفصلة ، لكل مقطع نغمة ممدودة وهو ما يسمى بـ . التطويح - أى مد الحروف ومطها وتطويلها مثل :

(يا زارع النيله ، تنطق هكذا : يا - زا - رى - عل - نى لا) ، (متنامى يا شابه نامى) ، تنطق :

(مات - نا - مى - يا - شا - با - نا - مى ... ألخ (*)

وبعد الإستهلال بعدة تطويحات - بالشكل السابق بيانه ، يبدأ الأداء المنغم عروضيا ولفظيا بشكل حُر دون إيقاع ثابت ، يعتمد على كفاءة ومقدرة المؤدية الفنية والصوتية فى الارتجال النغمى البسيط ، فى حدود لا تتعدى أربعة أو خمسة نغمات مع أستخدام وسائل التلوين الصوتى والنغمى من حليات وزخرفات لحنية بسيطة وزحلقة (جليساندو portamento , Glissando) ووسائل فنية كثيرة تُؤدى بالفطرة تلقائيا دون أدنى معرفة لما يفعلن بالتحديد ، ومنها ما يَصعُب تدوينه موسيقيا حيث لا تعتمد الجمل اللحنية على تنظيم إيقاعى ثابت أو جُمل لها حدود أو قيمة لحنية

(*)مرجع رقم (١٦) ص ١٣ عبد الحليم حفنى المراثى الشعبية .

ميلودية واضحة محددة ، وبون تكرار لجملة معينة فى تنظيم أو تشكيل إيقاعى معين يمكن الاعتماد عليه ليصبح التكرار هو مجرد تغيير للنغمات فى إطار إيقاعى محدد ، وهو ما يسمى الإيقاع الضمنى أو الداخلى أو إيقاع الجمل الموسيقية الكاملة .

وتبدأ جلسة العديد بعد إختيار النص المناسب بمعرفة إحداهن أو بواسطة المعددة ، ثم الاستهلال بالتطويحات الممدودة الأولية ، وفيها تشترك جميع الحاضرات فى الأداء الموحد للنص فى درجة إلقائية ترتيلية واحدة Monoton ، أو فى درجات متقاربة لكل مقطع درجة واحدة ، ثم تتولى إحداهن من المتمرسات فى هذا اللون من الأداء أو المعددة المحترفه قيادة إنشاء العديد ، وتردد الحاضرات خلفها بشكل تبادلى أنتيفونى ، وقد تشترك أكثر من واحدة فى القيادة ، وتُحاول كل من هن جهدها أن يكون صوتها حزينا مؤثرا متهدجا ، يزيد من وقع العديد فى نفوس وفى قلوب الحاضرات خاصة من أهل المتوفى أو المتوفية .

وقد يتعدى العديد فى الحالات المؤلمة والوفاة التى نجمت عن القتل أو بسبب حادثة جلل ، أو وفاة العريس الشاب أو العروسة الشابة ، إلى التعبير عن شدة الحزن بالندب ولطم الخدود على فترات ، حينما لا يُصبح العديد فى تصورهن غير كاف ، وقد يزداد الأمر إلى القيام بعمل حلقة تقوم فيها النسوة برقصات جنائزية بتحريك الأيدى والأرجل مع شد الشعر والملابس ودق الأرض بالأرجل مع دقات الدفوف أحيانا ، فى إيقاعات مُركبة معقدة ذات جذور أفريقية وثنية الأصل ، خاصة فى جنوب الصعيد والنوبة .

ويقتصر العديد ومراسمة على السيدات المسنات دون الشابات ، حيث يتطلب الأمر شيئا من الوقار والحشمة ولبس السواد والتظاهر بالحزن وشدة البكاء واستحضاره بشكل أو بآخر مع فيض من الدموع ، ولكن فى الواقع تُحاول كل واحدة منهن استحضار وتذكر أحزانها الشخصية ، وهى تشترك مجاملة للآخرين وتبكى حالها أو والدها أو زوجها أو أخوها ، أو ابنها أو أمها أو أختها ... ألخ ، ويجدن فى مثل تلك المواقف تسرية عن أنفسهن وتعبيرا عما تعانين من مصاعب ومتاعب أسرية وحياتيه .

أهم أنواع العديد :

١ - عديد المرضى :

وهى نصوص تؤدى للمريض الذى يقترب من حافة الوفاة محتضرا ، وتدور هذه النصوص حول طلب الشفقة والترفق بالمُحتضر ، وعتاب المرض عما فعله بالمريض الذى يئس من شفائه ولم يفلح معه الطبيب المعالج ، وترك الأمر لله الذى يتولى بنفسه سبحانه شفاؤه أو توليه برحمته إن شاء ، فيقلن مثل هذا النموذج :

دخل الحكيم مَـدُّوا أيَاديهم　　قـال الحكيم مـعـبـيش دواليـهم
دخل الحكيم قـعدت قُـدَّامه　　قـال يا شـقـيـه خلْصـتْ أيامـه
ندمى على اللى راح فى وَجَعُه　　جـابوله جمـيع الطَبَ مـا نَفَعُـه
ندمى على اللى الوجع كاده　　جـابوله جمـيع الطب ما فـاده .

وهناك نصـوص خـاصـة بالمريض الطفل أو الشـاب أو المُسن ، وللفـتـاة أو الأخ والأب والأم ..... ألخ .

٢ - عديد الأطفال :

لأن الطفل لم يبلُغ بَعدُ من الحياة مبلغا أصبحت فيها شخصية متميزة وصفات يُعدد له بها ، لذلك ينصب العديد له على التصوير العاطفى الحزين وعن الألم لفراقة ، وعما عقدته أمة عليه من آمال كانت ترجو فيها أن يكون سندا لها فى حياتها وحاميا لها من غولاء الزمان ، وتردد النصوص هنا على لسانه مَخاوفه من وحشة القبر ، بعد أن تعود الأنس بين والديه واللعب مع الأطفال من أقرانه الذى تركهم فى الدنيا ليذهب إلى قبرة وحيدا بلا أنيس ، فيُعاتب أمه التى تركته وأبيه الذى لم يستطع إبقائه فى كنفه ليتركوه وحيدا ، وكان يأمل ألا يتركوه للقبر الموحش وليخطفه الموت من بينهم ، وتُعدِّدُ حزن أمـه عليه بعد أن أحضـرت له الغـالى ، وزيِّنته وهننَّته ، فكيف تتركه هكذالديدان القبر وتتذكر ما كابده المسكين وما قاساه جسده الضئيل الضعيف الغض من آلام المرض ، وما قاساه ، والداه من فجيعة موته .

ولا تنزلونى القبر أبو تعلب ... ده كله ضلمه ولا فيش عيال تلعب
أمى تبيت فى بيتها المبنى ... وأنا أبيت فى الظلام وحدى
قولوا لبويا الخايب النايب ... ليه مخبانى وقال الولد غايب
قولوا لبويا بالمال يشرينى ... هُنت عليه وراح يودينى
قولوا لأمى الله يصبرها ... دى نارى طبقت على كبايدها
قولوا لأمى يصبّرك ربك ... والموت لابيدى ولابيدك
قولوا لأمى يصبرك سيدك ... والموت لبيدى ولابيدك

٣ - عديد اليتامى :

وهو العديد على الرجال الذين ماتو وتركوا أطفالا يقاسون آلام اليتم ومتاعبه بلا ولى يحميهم ذل الحاجة ومصاعب الأيام التى سوف يلاقونها لا محالة ، فتقول المعددة :

رأيت اليتيم ماشى ورا خاله ... نفسه ذليله وكادنى حاله
رأيت اليتيم ماشى ورا عَمُّه ... نَفسه ذليلة وكادنى هَمُّه
والله اليتيم هزّنى همه ... لما لقيته جاى ماشى ورا عمه
والله اليتيم هزنى حاله ... لما لقيته بيبكى ورا خاله

كما تقول المعددة لليتيم على لسانه :

ياخالى ربّنى ووديني حداك ... لابدُ أبويا يوم الرحيل وصّاك
ياخالى ورّينى قرار جيبَك ... لا يحس أبويا يلزمك عيبك
ياخال ورينى بلا هتّه ... مات أبويا بقيت أبويا إنت

٤ – عديد الشباب :

يختلف العديد على الشباب بإختلاف صاحبة العديد ، سواء كانت النصوص على لسان الأم أو الأخت أو الزوجة ، فهى تَنعى الشاب الذى إختطفه الموت وهو فى ريعان شبابه ، فيقلن :

يا مابكى الغنَدور ساعة ما مات
نزلتُ دموعه بَلّت الوجنَات
يا ما بكى الغنـدور وإتحَسَّر
نَزَلت دُوعه عالشنب الأخضر
باب صنوبر وإتكَسَر لوحُه
يا ما إتحسر الخايل على روحه
باب صنوبر وإنكسر عقبُه
يا ما إتحسر صغير على عمره

وتقول على لسان الأم لأبنها :

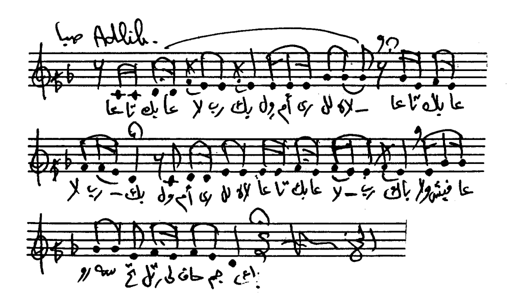
نهار عدمك بات بَابنا مفتوح   بايتين سهارى وإبننا مطروح
نهار عدمك بات بابنا مشكّل   بايتين سهارى وعريسنا مسبِّل
ليلة العدم وزعقت من راسى   لما حَملوا زين الشباب ماشى
ليلة العدم بايت أقول ياهوه   لما حملوا زين الشباب وخَدُوه

كما يقلن :

ياعينى إبكى عـلى النافع ومـا جـرى لك فـيـه
دا كـان جـدع عـال زيـن الصف وإللى فـيـه
صَـبَح التُـراب مـرقَـدُه والـدود مـعَـشِّش فـيـه

وتنشد المعدد موجهة حديثا إلى الشاب المتوفى :

عتبك على ربك والأمر لله عتبك على ربك
ولا فـيـش عـروسـه تحت الـلحـاف جَـمُـبَك
عـــتــبك لله عـــتـــبك على ربك (*)



(*) مرجع رقم (٥٥) ص ٥٠٩ رسالة ماجدة قنديل .

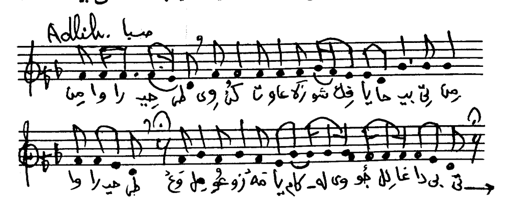
٥ – عديد العرائس والشابات :

أما العروس الشابة والفتاة التى توفت أو الأم التى توفت أثناء وضع طفلها الأول ، أو ماتت وتركت وراءها أطفالا صغارا ، فيوجه لها العديد قائلات :

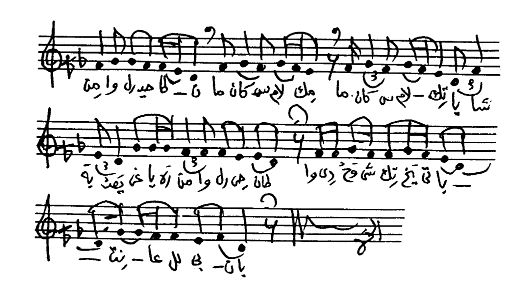
آدى نُوم الـنعش يا غَـندورَة ... الشعر الأصفر والعيون مسحورة
آدى نوم النعش يـا شلَلبيّـه ... الخد نادى والـعـيـون عـسـليَّـه
جيتى حـدايا أنقشك جَنزار ... إزاى أبيِّت ونَـعـشكـى فى الدَار
جـيتى حـدايا أنقُـشك حِنَّه ... وإزاى أبيـتَ والنعَش يِـسـتـنَّى

وأيضا تُنشد المعددة علىَ لسانَ أم الفتاة المتوفاة :

وكُنت عايزه أشـوفك يا حبيـتى من ورا حيطى
وأعـمل عُـزومـه يا كـاملـه وقَـول الغَـدا بيـتى
مكان سلامتك يا شابه يصـغيَّره من ورا الحيَطان
وادى وحـشــتك يختِى بانـت على البيـَبـان
يللى كـسرتى ضَـهر أمُك مَلَسك على حـيطك
ودى وحـشـتك ياضنايا بـانتَ على بيـتكَ (+)



(+) مرجع رقم (٥٥) ص ٥١٥ رسالة ماجده قنديل .



٦ – عديد الرجال :

إذا كان المتوفى رجلا فهو الزوج والأب والأخ والعم والخال وإبن العم ... والقرية أسُرة كبيرة ، والمنزل الكبير قد يجمع بين الجَد والأبناء ، وزوجاتهم والأحفاد وزوجاتهم وأولادهم أيضا ، لذلك فالمعددة لديها القدرة على سرعة الاختيار أو الارتجال والتنويع حسب كل الظروف ، لكى تتناسب النصوص التى ستُؤديها مع شخصية المتوفى ومكانته الاجتماعية .

فهى تقول على لسان بنت المتوفى :

أرَيد أبُويا متشال فى قُفَّه	والرأى منه والمَشُوره تكفى
أريد أبويا فَى بُردته نعسان	والرأى منه والمَشَوره زَمَان
أريد أبويا فى بُردته نايم	والرأى منه والمشوره دايم

وتقول على لسان زوجة الرجل المتوفى :

أجيب منين يا عَصَب رأسى   إنت مِقويِّنى على العاصى
أجيب منين يا عصب ضَهرى   إنت مِقويِّنى على أهلى (١)

وتوجه المعددة الكلام إلى الزوجة الأرملة قائلة :

حِلىّ شعرك يختى وغْمِليه عمَّه
ربى اليتامى وإستحملى الكَلمة
حلىّ شعرك يختى ومسكيه بيدك
وصالحى خِصمك وغْمِليه سِيدك (٢)

وتقول على لسان الزوجة :

يا جسر عالى ونا عليك أمِشى   وإن جا غزير النيل مَغُرقشى
يا جسر عالى ونا عليك أرَكب   وإن جا غزير النيل ما نتعب
قوم يخويا وِتعْدِل وَحدَك   ساعتك دهب وإتدقدقتْ تَحتَك

ولكبيير العائلة وعائلها تقول المعددة :

كان لِنا سَبع تهيبه السبُوعه   والسبع مات وِحنا تاكلنا الضبُوعَة
كان لنا سبع تهيبه الناس   والسبع مات وِحنا صبَحُنا بلاش
حطوا دراع السبع فوق الباب   وإن كان غايب يحسبو له حساب
حطوا دراع السبع فوق بَابُه   وإن كان غايب يحسبو له حسابَه (٣)

(١) مرجع رقم (٢) ص ٢٧١ رشدى صالح الأدب الشعبى .
(٢) مرجع رقم (٥) ص ١٦٧ أحمد مرسى .
(٣) مرجع رقم (١٦) ص ٦٨ عبد الحليم حفنى المراثى الشعبية .

كما تقول لكبير العائلة :

سـلامـتك يا عـريض الكُمْ   والله خـسـاره دا التـراب بيلمْ
سلامـتك يا عريض لـكمام   والله خُـسـاره دا التـراب بيلم

وعلى لسان الرجل المتوفى فى الغُربه تقول المعددة :

هاتو المخـدَّه وإسندوا راسى   أكـتب جـواب وأشيَّـعُـه لناسى
هاتو المَخده وإسندوا ضَهرى   أكـتب جـواب وشـيَّـعُـه لأهلى

وفيه تتخيل أن الشاب فى غُربته يلتمس ممن حوله أن يكتبوا لأهله ليدركوه قبل الموت ، وأن يُرجعوه لبلده ، وإلا سيُهمل قبره ولا يَهتم به أحد ، وتقول كذلك :

الباشا يقول لُه اُقْعد على فراشى   إنت كـلامك عَنـدنا مـاشى
الباشا يقول له أقعد على فَرشى   إنت كـلامك عنـدنا يمـشى
دا كلمته فى الجَـمع يحدفها   تصعب على إللى يكون يعـرفها
دا كلمتـه فى الجمع يرميـها   تصـعب على إللى بِدُّه يرويـهـا

٧ - عديد المُسنات :

وهى نصوص تُسمع عند وفاة السيدات المسنات اللاتى تقدم بهن العمر ، وكان لهن دور هام فى حياة الأبناء والأحفاد ، فهُن أمهات وَجدات وعمَّات وخالات ... ألخ مثل :

شيخة عَـربْ والعبد لأبوها   صـعـبت علـينا نَهـار وَدُّوها
شيخَة عرب والعبد صنعتها   صـعبت علـينا نَهـار دفنتـهـا
من مـاتت أمه يا شـقا حَـالُه   يتـرُك ليـالـى العـز مـن بالك
إن ماتت أمك يا شقا حالك   تتـرك ليـالـى العـز مـن بالك

كما تقول المعددة فى الأم والجدة :

ياريت الحبيبه م اللحُود ترجع تَاخُد شـويـه ونا التَلات إرباع

بيتك الجديد خاطرى أزورك فيه بيـتى ضَلام مـا تقدرى تُخشِّيـه

وتُرَتَّل تلك الأبيات بنفس الطريقة والأسلوب الشائع بالتطويح والالقاء الحُر المُنَغَّم المحدود ، ولكن بشكل أكثر هدؤا ووقارا وسكينة .

٨ – عديد موتى الحوادث :

كان الحديث فيما سبق عن المتوفين فى ظروف عادية نسبيا كالمرض أو الشيخوخة ، ولكن الموت هنا والعديد يقترن بالمتوفين فى حادثة كالقتل أو الغرق أو الحريق والعياذ بالله ، وهذه الظروف الجلل تُعتبر أشد إيلاما وحزنا بالنسبة لأهل المتوفى ، خاصة بعد أن كثرت حوادث القتل العمد والحوادث على الطرق والمواصلات ، وغيرها من الملابسات التى تسببها المدينة الحديثة والتى يقدرها الله بمشيئته ، وهنا تتردد لها نصوص خاصة ، فتقول المعددة على لسان القتيل على سبيل المثال :

ضربه قويه جَت على لوحى دخلت بِسرعـه طَلَّعت رُوحى

ضربه قوية جت على صدرى دخلت بِسرعـه قَصَّرت أجلى

ضربه قـويه جت على رأسى والله كَـفَـتنى وشتِّت ناسى

يا واقفه ساعة المصيبه إتدلِّى

يا تعـدلينى يـا تِبـعتَى لأهلى

يا واقفه ساعة المصيبه طاطى

يا تعـدلينى يا تِبعـتى لخواتى(×)

(×) مرجع رقم (١٦) ص ١٥٦ عبد الحليم الحفنى المراثى الشعبية .

والغريق تُردد المعددة :

غفيـر البحر إوعى تكون نايم ... قـــوم بِراسك طَـلَّع العـــايم
غفير البحر إوعى تكون نَعسان ... قــوم براسك طَـلَّع الغَــرقــان

وتقول عن المحروق :

دخل الحكيم وشنطتـه بَانت ... والدمـعة من عـينه اليـمين بانت
دخل الحكيم وشنطته طَلَّت ... والدمـعه من عـينه اليمين فَـرِّت

٩ - العديد فى المناسبات والمواسم والأعياد :

من المعتاد فى قرى مصر والأحياء الشعبية بالمدن تَجَمُّع النسوة فى صباح أيام الأعياد والمناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة فى منازل المتوفين حديثا للمواساة و - الأخذ بخاطر - أهل المتوفى ، وهن يعتبرن ذلك واجبا عليهن قضاؤه ، ومشاركة وجدانية لأحزانهم لفرقة وغياب الأحبة الذين ماتوا ولم يدركوا تلك المناسبات والأعياد التى لم تَعُد تحلو بدونهم ، ويتذكرون غيبتهم ومآسرهم وحسناتهم وهو ما يسمى شعبيا به الوَحشَه ، كما يذهبن إلى المقابر فى أفواج يحملون بعض الأطعمة من (القرص - المنين - وفطيرة الرحمة) بجانب بعض الفواكه كالبرتقال والبلح وخلافة ، لتوزيعة على الفقراء الذين يتجمعون فى هذه الفرصة لجمع أكبر كمية من الرَحمَه ، كما يستَأجرون الفقهاء لقراءة بعض ما يتيسر من القرآن الكريم خاصة من سورة البقرة ، ويهبوهم بعض من الرحمة ومبالغ مالية صدقة على أرواح المتوفين .

وبعد العودة إلى المنزل أو قبل الذهاب إلى المقابر ، قد تُسمع بعد التعديدات من الحافظات دون المحترفات عادة ، وبنفس الأسلوب الذى سبق بيانه من حيث الأداء والتناول اللحنى الغنائى ، فتردد قائلة :

يا عيد عيِّد على الجيران وإمشى	إحنا الحــزانى ولا نعـيِّــدشى
يا عيد عيِّد على الجيران ورُوح	إحنا الحــزاني قلبنـا مَـجـروح
يا عيد عيد من ورا الأبواب	دحنا حــزانى رجــالنا غُـيَّــاب
يا عيد عيد من بعيد وإمشى	دحنا حـــزانى وقلبنـا مــشــوى

وتردد للشباب المتوفى النصوص التالية :

كلُ الشباب غَسيلهم غَسلوُة	وإنتـه شبـابك فى التـراب حَطوُة
كل الشباب غسيلهم أهو نَاير	وإنت شَـبـابك فى التــراب داير
وَحشتَك جازت على بَابى	وَحـشَـه كبيـره مـقَطَّعه كـبـادى
وحشتك جازت على دَرْبى	وحـشـه كـبـيـره مـقطَّعَـه قلبى

أما الرجال ، فقد جرت العادة على الذهاب صبيحة أول أيام عيد الفطر وعيد الأضحى بعد صلاة العيد مباشرة إلى المقابر للترحم على الموتى جميعا وللعبرة والاتعاظ ، ولتعزية أو تلقى التعازى فى من تَوفُّوا حديثا ، وبعدها يزورونهم فى بيوتهم مواسين غير مهنئين بالعيد .

وهكذا تنجح نصوص العديد رغم بساطتها اللغوية وسلاسة أفكارها ومعانيها ومفرداتها ، فى أن تستدر الحزن والأسى والألم لفراق الأحبة والأهل حتى الغرباء عن العائلة والحى ، وتُهيج مشاعر السامعات والسامعين والحاضرات وتشدهن إلى الانخراط فى البكاء بشدة متأثرات منساقات وراء ما صَوَّرته المعددة عن الموت والأموات ، وعن المناسبة والظروف التى تجعل الأخريات هدفا لتذكيرهن بأحزانهم وآلامهن العامة والخاصة ، وكُلُّ تبكى على وجيعتها الشخصية ، والمعددة بذلك لا تحتاج إلى إنشاد البليغ والرصين من الكلمات ، ولا تحتاج إلى ذكرة الفقيد أو الفقيدة أسما وتفضيلا وإلى ذكر مناقبهم وفضائلهم ومكرماتهم ، إنما بعباراتها الساذجة

والبسيطة فى أكثر الأحيان ، تنجح فى تحقيق الهدف الذى جاءت وإبتكرت وإرتجلت النصوص من أجله ، يُساعدها فى ذلك أيضا أسلوب وطريقة الالقاء والأداء الرتيب المُنغَّم فى درجات وحركة لحنية محدودة بلا إيقاع منتظم محدد ، وهو ما يُعتبر من أهم خصائص هذا اللون من الأداء الغنائى ، كما تجتهد المؤدية فى تقطيع وتجزئة ومد (مطّ) الحروف بشكل يجسد المعنى والتعبير المطلوب ، ليُصبح الأداء مع النص الغنائى مثيرا للشجن ، أكثر قتامة وإثارة للحزن فى محيطة ، وفيها يتردد بين المعددة (القائدة) وبقية الحاضرة .

أما المعددة أو الندابة نفسها ، فترى فى عملها هذا وفى إشتراكها مع الباقيات سواء كانت محترفة أو مجرد مؤدية حافظة لا تحترف هذه المهنة ، تَسرِيَة عن نفسها وروحها وزاد لأحزانها الشخصية ، تنفث فيه ما يجول بخاطرها وصدرها من مصاعب ومشاكل وهموم لا تتصل بالموقف والمناسبة أو بالمأتم والمتوفى بأية صله ، ولكن بما يتوائم أو يتوافق مع أحزانها هى ، وتبكى أيضا ما بها من ظلم أو جور الزمان أو الأهل أو الأولاد ، أو لمعاودتها ذكرى لموقف أو حادثة معينة فى خاطرها تركت فى نفسها هما أو ألما أو خيبة أمل ، وهذا المأتم والمجلس هو فى الحقيقة مجرد مناسبة سانحة ومجالا وافرا للمرأة المعددة أو المُشارِكة ، مُجامَلَة لأهل المتوفى أو المستمعة لتُصبح فيه على سجيتها تنشد فيه لنفسها أولا تفريجا لضيقها ، ثم للأخريات وللمناسبة والمكان بدرجة أدنى .

لهذا تُعد نصوص المراثى والعديد من أكثر فنون الأدب الشعبى النسائى تعبيرا وتأثيرا وغزارة ، إعتمادا فى صياغة معاينة وأسلوب أدائه وفنيته على الفطرة والذكاء الجمعى الشعبى .



الخصائص العامة لأداء المراثى والعديد

١ – تبنى الجمل اللحنية التى تؤدى بمناسبة الوفاة على مقاطع لحنية حرة تختلف من حيث الطول والقصر تبعا للنص المنغم ارتجاليا حسب قدرة وكفاءة المؤدية ، وهى التى تحدد إنتهاء العبارة أو الجملة الموسيقية البسيطة ، تتبعها سكتات قد تطول أو تقصر لتبدأ عبارة جديدة وهكذا .

٢ – المرأة المُسنَّة هى المؤدية الوحيدة لهذه النوعية من الأهازيج ، وتعاونها فى الترديد بقية النسوة الحاضرات ، بجزء أو بترديد للجملة أو بكلمة أو حرف أو آهة ، وقد يرددن الجملة الأساسية القصيرة كاملة أن وجدت .

٣ – تصاغ وتؤدى الألحان دون أيه مساندة أو مصاحبة آليه أو إيقاعية ودون ميزان وإيقاع وزمن ثابت محدد ، ولكنها تؤدى حرة تماما Adlibitum ، وهى تعتمد فقط على الإيقاع الداخلى للجمل الموسيقية ذاتها ، أى فى تكرار التكوين الإيقاعى للجمل المنغمة ، المتتابعة دون تنظيم أو زمن ثابت متكرر .

٤ – تتشابه تماما أساليب الصياغة اللغوية واللحنية فى أغانى العديد وأغانى الحجيج ، وأيضا أغانى تجهيز شوار العرائس فى الأفراح التى تؤديها أيضا السيدات المسنات عادة ، ولا يكون الفرق بينها ألا فى النصوص ومعانيها ، كما تتشابه كلها فى طريقة الأداء التبادلى الأنتيفونى بين المؤدية الأساسية وبقية المرددات .

٥ – تُبنى معظم الألحان على مقام البياتى والصبا ، وعادة ما تكون الجلسة أو الوصلة كلها من مقام واحد وفى درجات صوتيه ثابته ، وتكاد تكون الألحان متشابهة تتخللها السكتات التى تملأ بالبكاء والصراخ ، لتستأنف بعدها المعددة أداء دورها .

٦ – تبنى الألحان على درجات متسلسلة متتابعة بينها قفزات محدودة ، ولكنها مليئة بالحليات والزخارف الصوتية التى تعطى اللحن طابعا متميزا فى الأداء يضفى المزيد من الحزن والشجن لهذه النوعية ، علاوة على الأداء الصوتى المتحشرج الباكى وما يتخلله من همهمات حزينة تهز مشاعر الحاضرين .

٧ – يتم الأداء تبادليا بين المؤدية المنفردة التى تجلس بين الحاضرات ويصاحب الأداء بالصراخ والعويل إلى جانب بعض الحركات المتشنجة بالأيدى الممسكة بطرف

غطاء الرأس للسيدات (الطرحة) مع التطويح به فى الهواء (الشلشلة) ولطم الخدود وشد الشعر ، كما قد يتعدى الأمر إلى تلطيخ الوجوه وتعفيرها بالتراب ... ألخ .

٨ – نادرا ما تكون لبعض من هذه الترنيمات إيقاع محدد وثابت ، وقد تكون لها مصاحبة إيقاعية من الدفوف لتصاحب رقصة بدائية ذات طابع جنائزى يعتمد على تطويح الجسم واليدين ، تؤديها النسوة فقط فى بطء ورتابة تضفى على الأداء طابع الحزن والكآبه ، خاصة فى صعيد مصر والمناطق غير الحضرية والنائية ، وإن كانت هذه الطقوس ذات الأصل الوثنى قد أخذت طريقها إلى الاندثار بعد إنتشار الثقافة والوعى الدينى والتنويرى فى كل مكان .

٩ – فى منطقة قنال السويس قد يقوم الرجال من الصحبة بأداء نماذج خاصة من المراثى تُؤدى فى تبادل أنتيفونى غنائى بين (ريس الصحبة والمجموعة مع الدفوف والسمسمية أو بدونها ، كنوع من التعزية فى وفاة أحد أقارب الحاضرين أو أحد أفراد مجموعة الصحبجية .

١٠ – تصاغ النصوص باللهجة العامية الدارجة عادة ، وقد تتخللها بعض الكلمات أو العبارات الفصيحة ، وهى تعتبر من أهم ألوان الشعر الشعبى العامى بلاغة لامتلائه بكل وسائل التعبير والبلاغة الفطرية .

سادسا :

المَوّال والقصص الشعبى

مقدمة :

الموال هو أحد أهم الفنون القولية والغناء والإبداع الشعبى الذى يزدهر وينتشر بين العامة والمغنين الشعبيين ، وإن كانت صلته لا تنقطع بشكل أو بآخر عن الطبقات المتوسطة والمثقفة .

ويصاغ الموال باللهجة العامية مثلة مثل الأشعار الشعبية ، وعادة ما ينظم على أحد بحور الشعر السلسة خاصة بحر البسيط ، ليزخر بفنون الفصاحة والبلاغة اللغوية الشعبية الفطرية مثل الطباق ، والجناس والتورية ، وأساليب التلاعب بالألفاظ التى برع فيها المصريون خاصة ، وهو ما يبدو واضحا فى المواويل المصرية عامة .(١)

وقد إختلفت الآراء حول أصل ونشأة هذا اللون من الشعر الشعبى والأداء الغنائى الحر المتميز ، ويقال أنه يرجع إلى فن المواليا الذى إبتكره أهل واسط بالعراق ، (٢) الذين صاغوه بالشعر الفصيح فى البداية ثم بعد ذلك باللهجات المحلية العامية ، وقد تتخلله بعض الكلمات أو بعض (٣) العبارات الفصيحة فى بقية الدول العربية وخاصة فى مصر ، ولكن دون الحرص الشديد على إتّباع قواعد اللغة العربية بدقة ، بينما تكون للقافية والمعنى والخصائص الفنية للموال كفن شعبى غنائى كل الاهتمام والعناية ، ورغم ذلك فهو خصب عميق لا يمكن إعتباره فنا ساذجا كما قد يتصور البعض .

(١) أنظر قائمة المصطلحات .

(٢) مدينة بناها الحجاج بن يوسف فى العراق بين عامى ٨٢ – ٨٦هـ .

(٣) كما ذكر السيوطى فى – شرح الموشح النحوى – أن هارون الرشيد لما أمر بقتل البرامكة وعلى رأسهم جعفر البرمكى ، رثتهم جاريته وهى تردد – يا مواليا .

ويعتمد ذيوع وشيوع الموال على الانتقال الشفاهى بين أبناء الشعب كنص له وظيفته الاجتماعية الهامة ، وقد يكون مُرتَجَلا تماما من أحد الفنانين التلقائيين الشعبيين فى حينه ، قد تتناقله الألسنة بعد ذلك شفهيا ، ولكنه كلون من ألوان الإبداع الشعبى يُعتبر مأثورا شعبيا ، وإن كانت نماذج عديدة منه يمكن اعتبارها نماذج شعبية محترفة دارجة ، ولكن الموال كأسلوب فى الأداء الموسيقى الغنائى الارتجالى الطابع ، يُعتبر فى حد ذاته لونا من ألوان المأثورات الشعبية الموسيقية .

ولكل لون من ألوان الموال بنوعياته المختلفة هدفا وخاصية معينة ، الأداء الغنائى (الصوتى) فيه يعتمد بالدرجة الأولى على كفاءة المؤدى الصوتية والفنية ، وعلى خبرته ومقدرته على الارتجال وفن الانتقالات اللحنية بين المقامات المختلفة ، وعلى ذكائه وموهبته وحنكته وحضورة الجماهيرى .

الموال نصا ولحنا وأداءا هو صدى لأحاسيس ومشاعر الناس ، يُسمع فى كل المناسبات الاجتماعية والاحتفالية والأفراح ، وكان يتردد فى الحقول والوديان ولطالما ترنم به الفلاحون مع أنغام السواقى وأثناء العمل وفى دروب السفر الطويلة البطيئة ، كما يُعد الموال معيارا لرصد مشاعر وحاجات الناس النفسية والعاطفية والوجدانية من أمل وألم ، ومن أفراح وأتراح ، يتحدث عن غدر الزمان والأيام والإنسان بأخيه الإنسان وعن الحظ والقسمة والنصيب ، كاشفا عما يدور فى أعماق الإنسان وإيمانه وثقته بالله ورضاه بالقدر وبالمكتوب ، ورغم هذه التشاؤمية التى عادة ما تحكى تجربة فردية فى محتواها ، ولكنها تحمل الموعظة والحكمة وترصد وتلمس واقعا اجتماعيا ، لذلك كانت للمواويل ولمؤديها القدرة الفائقة على الأخذ بمشاعر المستمعين واعجابهم ، ولكن غالبا ما ينتهى الموال متفائلا مشرقا يحمل الأمل الدائم بالمستقبل المشرق إنشاء الله ، وهكذا يبتكرون المواويل فى بلاغة فطرية وفصاحة ودقة عجيبة نظما وأداءا ، ويحفظون عن ظهر قلب المئات منها ويرددونها فى مناسبتها وفى مكانها وزمانها المناسبين تلقائيا ، ومنها المئات التى لم يَعُد يُذكر أو يُعرف مبدعها أو قائلها الأول لتصبح بذلك مأثورا شعبيا .

والموال يتألف من عدد من الأسطر لا يقل عن ثلاثة ، وقد يزيد ليصل إلى سبعة أو ثمانية حتى سبعة عشرة سطرا ، والسطر الأول أو المدخل يُسمَّى (عتبة)

أو (فَرشَة) والسطر الثانى يُسمى (الشجرة) والثالث يُسمى (القفلة أو الغطاء) ، هذا فى حالة الموال الثلاثى ذو الثلاثة أسطر مثل :

مِيم ، حَه ، مِيم ، دال زينة الجمع يا محمد (عتبة)
يا بوإسم زى العلم مَرفوع يا محمد (شجرة)
لَك إسم يِنحب على إسم النبى محمد (قفلة)

أما إذا زادت الأسطر عن ثلاثة فتكون الزيادة إما تابعة [1] للسطر الأول – العتبة – وتسمى (الردفة) أو تابعة للسطر الثانى وقافيته ، أى زيادة لعدد أبيات (الشجرة) ، أما السطر قبل الأخير فيكون من قافية مختلفة قبل السطر الأخير الذى يسمى – القفلة أو الغطاء أو طاقية الموال .

ولأداء الموال تقاليد ثابتة لا تتغير ، وعادة ما يبدأ بآهات غنائية مثل :

الأولة آه ، والثانية آه ، والثالثة آه .... ألخ ، وأحيانا ما يبدأ المؤدى مواله مرددا كلمات (ياليل ، ياعين) بشكل فوكالى إرتجالى يُعتبر تحضير وتركيز للمقام الذى سيتناوله فى غنائة للموال ، مؤكدا فيه قدرته وكفاءته الفنية والصوتية ، ليتناول بعد ذلك نص الموال متجولا بين كلماته ، وفى المقامات المختلفة القريبة حتى يصل إلى نهايته ، فى قفلة تامة على المقام الأصلى الذى لا يخرج عادة عن مقامات : الراست ، البيانى ، الصبا ، السيكا ، النهاوند ثم الكرد ... ألخ بالترتيب ، فى سرد وإلقاء غنائى إرتجالى حر بلا إيقاع أو (وحدة) ثابتة عادة .

وللموال نوعيات عديدة منها ما هو مرتبط بشكلة أو عدد أسطره ونظامه ، ومنها ما يرتبط بمضمونه ومعناه ووظيفته الاجتماعية وهى :

(١) مرجع رقم (٦) ص٣٣ أحمد مرسى المكتبة الثقافية .

أولاً – النوعيات للمرتبطة بشكل وصياغة الموال :

١ – الموال الرباعى :

هو الموال المكون من بيتين أو أربعة أغصان أو أشطر (أسطر) متحدة القافلة ، وهو ما يسمى بـ . الدوبيت وفيه يكون لكل موال إستقلاله التام بقافيته ومعانيه وموضوعه مثل :

بُكره لُقَــــا يـوم كل النـاس تخــــاف مِـنُّه
وينفـتح بـاب الشـفـاعـة يفُـوتَ المصُـطفى مَنه
مـن تحت صــــــبع النبـى نَبَـع الـزلال منـه
رَوَى العـطاشـى وجــــيش المؤمـنين مـنه (١)

ويسمى الموال الرباعى كذلك بالموال (البغدادى) ، وشعبيا يُطلق عليه الموال الصعيدى المُربَّع أو (المربوع) وهو لون ينتشر فى صعيد مصر ، ويختلف الموال المربع أو المربوع الصعيدى فى بعض صوره عن الموال الرباعى البغدادى ، حيث نجد أن الشطر الأول للموال يختلف فى قافيته عن الأسطر الثلاثة الأخرى التالية له مثل :

الصــــبــر طيب جــــمــيـل ربك يعَــدِّلــهــا
مـعلهش أصبُـر كـمـان يمكن يفـيـد صَبـرى
وعلِّـم القـلب يتـــجـلد عـلى صــــبـــرى
غـيــرى فـرح بالفـرح ونـا فـرحتى صـبـرى

(١) مرجع رقم (٤٦) ص ١٥

ومن نماذج الموال الرباعى البغدادى أيضا :

ياعم تاجـر بلا مـال يبـقى الجَـدْ رس مَـالُه
مـاشى فى أمـان الـله وحُب الخلق رس مـاله
يسـعَى فى الخيـر والطيِّب والمعروف رس مـاله
إذا كـان مالوش حَـد يبقى طيِّبهُ رس مـاله (1)

وهذا موال بغدادى بسورى من حماه :

هاج الجـوى بالحَـشَـا صُـوت النـواعـيـرى
وذَكَّـرنى يـوم صـارت للنـوى عـيـرى
نـاديت يـا مُـقـلـتـى هَـذى الـنواعـى رى
إن قل مـاءها فـدمـعك للنوى عـيـرى

٢ - الموال الأعرج (الخماسى) :

يتكون الموال الخماسى كما هو واضح من خمسة أسطر تتحد فيها القافية فى الثلاثة أسطر الأولى والسطر الخامس ، بينما تختلف قافية البيت الرابع ، وهو يُعتبر نابع من الموال الرباعى البغدادى ، ولكن أُدخل عليه البيت الرابع بقافية جديدة لتكملة المعنى والهدف للموال ، ليُصبح بذلك السطر الرابع هو الخامس كما فى ما يلى :

قـالـولى جـارك أصـيـل أنا قُلت عَـدِّيتُـه
لا عـمـره هان كلـمـتى ولا مـره عـديتـه

(1) مرجع رقم (٦) ص ٢٨ أحمد مرسى .

طب محنا أهل وجيران بيتى قُصاد بيته
دخل ما بيننا الشيطان قام فَرَّق القلبين
وبِعِدنا عن بعضنا وعادانى وعاديته [1]

٣ – الموال السابعى (النعمانى) :

يُطلق على هذه النوعية الموال – السبعاوى – أو المُسبَّع وهو أكثر أنواع المواويل شيوعا وإنتشارا بين المحترفين والهواه من المغنين الشعبيين فى مصر والدول العربية خاصة فى الخليج والجزيرة العربية، وعادة ما تنظم منه المواويل الاجتماعية والقصصية ، حيث تُقسَّم أحداث القصة إلى فصول ينحصر فيها كل موقف درامى فى مجموعة من سبعة أبيات بقافيه معينة ، تتحد فيها القافية للأسطر (الأول ، الثانى والثالث والسابع) وتكون الأسطر (الرابع والخامس والسادس) متحدة أيضا فى قافية أخرى مثل :

سِير يا نَسيم يَمِّة أحبابى وِسلِّيهِم
وقَل لهم ، خِلّهُم فى الحب سال ليهم
فى القرب والبُعد أنا برضه أسلِّيهم
راح النسيم للحبايب بالعَجَل جانى
قال لى حبايبك شبيه الشهد للجانى
أنا فى غرامهم شَهَد لى الإنس والجانى
على البُعد والقُرب أهواهم وسَلِّيهُم [2]

(١) مرجع رقم (٥٧) ص ٤٨ مجلة الفنون الشعبية العدد ٢٢
(٢) مرجع رقم (٤٢) ص ٦٩ محمد فهمى عبد اللطيف ألوان من الفن الشعبى .

ومن المواويل السُباعية الخليجية ما يلي :

من قطر :

لِي صَــاحب كنـت أَودُّه وأجـعـله روحى
مـا ودعـه خَـملتي خُوفـى على روحى (سِــــرِّي)
يمدح خـيــاله ويجـعل بـالردي روحى
يا روح روحـى لبـــحـــر الـنيل وأغـطيٍّ
(كثيرا) وكم دوب أنا أسـمع حكايا النَذل وأغطيٍّ (أتجـاهلـهـا)
رابع صـبى مَــرَد بالجـودات مـتــغطى (صغـير السن)
عنـدى دوا الناس مـــا عنـدى دوا روحى

ومن البحرين :

أَهِن نفـــسى على الشــدة وأعـــاليــهـــا
وإن كنت بأرض الخـلا لأسكـن بعَـاليـهـا
(يَرفَـع) من لا يشـعـر بـرأس اليُوش عـاليـهـا (طرف الشراع)
مــا يَرتَقى بالذُرىَ من لا يحـب العــمل (النـجـــاح)
والخيل تحت الصيـاح وشـدها بالعـمل (معمعة الحرب)
مــا أهبـلك يا طالـب الجَنَّة بلا أيـا عــمل
والنـفس أمــارة بالسَـــو عـــاليـــهـــا (أكبـحها) (١)

(١) مرجع رقم (٥٦) ص ٧٥ مواديل من الخليج العدد ١٣ - ١٩٨٩ مجلة التراث الشعبى العراقية بغداد .

وإلى جانب النوعيات السابق الإشارة إليها ، توجد نوعيات أخرى لا تلتزم بعدد محدد من الأبيات ، فقد تكون من ٣ أو ٦ أو ٨ أو ١٠ أو ١٣ شطرا وهكذا ، تبعا للظروف أو المناسبة التى تُلقى فيها ، وتعتمد على قدرة المغنى على الارتجال والابتكار نصا ولحنا ، ومعظمها ليست لها مُسميات محددة متعارف عليها ، اللهم إلا بعض التسميات فى بعض المناطق مثل :

١ - الموال المِسافَ :

وفيه تتكرر القافية مرتين فى كل شطر أو بيت على النحو التالى :

أنـــــا ولـــــــد زَان	وأمـــــشى فى الطريق وزَّان
وأخطر كـــمــــا الزان	لو شُــفت العـــدو وزان
وأكـــــســـــر الزان	لو جـــالى الشــيطان وزّان

٢ - الموال المردوف :

وهو الموال الذى تزيد أسطره أو شطراته عن ١٣ شطرا ، وفيه تزاد الشجرة أو (الردفة) المكونة من ستة عادة لتصبح ردفتان أو ثلاثة ردفات ، كل منها ستة أسطر ليُصبح العدد المعروف للموال المردوف على أحد الأشكال التالية :

١٣ سطرا + ٦ = ١٩ سطرا

١٣ سطرا + ١٢ = ٢٥ سطرا

١٣ سطرا + ١٨ = ٣١ سطرا ...... وهكذا .

وهذا اللون من صياغة الموال يُستخدم عادة فى المواضيع التى تتناول القصص الشعبى والسير الشعبية الطويلة ذات الخطوط الدرامية المتشابكة مثل :

(موال حسن ونعيمة) ، (شفيقة ومتولى) ... ألخ .

ثانياً – النوعيات المرتبطة بمضمون الموال ومعانيه :

تنقسم المواويل من حيث مضمونها الفكرى ومعانيها ، ومن حيث وظيفتها الاجتماعية إلى عدة نوعيات ، أو إن جاز القول – ألوان – تتناول كل منها موضوعا معينا يحتوى على مدلولات وجدانية وعاطفية إتفق عليها المغنون الشعبيون ، تحمل فى طياتها قيم وأخلاقيات ومُثُل وحكمة الطبقات الشعبية التى ورثتها عن الأجداد ، وهى تتناول أيضا معانى الحب والود والشوق والحنين ، والندم والخوف من الزمان ومن غدر الأحباب ، إلى جانب النقد الاجتماعى للصور غير المقبولة التى قد لا تُوائم رجل الشارع وتتنافى مع تقاليدة ومُثُله ، ليصبح الموال فى حد ذاته أحد وسائل التقييم والتقويم والتنفيث عن الذات والإبداع الفنى التلقائى الشعبى .

ومن أهم ألوان الموال ما يلى :

١ – الموال الأحمر :

وهو الموال الذى يتناول بحِدَّة معانى الحب العنيف الجارف ومشاكله ومآسيه ، وما يجابهة العشاق من ألم وعذاب ، وما يلاقونه من غدر الأحبه والأصحاب وويلات الزمان ، وهو كذلك الموال المليئ بالحكم والقيم الأخلاقية والاجتماعية ، وينتشر هذا اللون خاصة فى الصعيد المصرى وفى دول الخليج والشام ، ومنه هذا المثال :

يا عين روحى لحَـمَّـال الأسى وشُـوفـيـه
يا هَلـتـرى مـات وللا الروح لسـه فـيـه
قـالـت العين حـبـيـبـى ربنا يِشـفـيـه
يمـشـى ويـخـطـر زى عـــادات‍ـه
جـمل المراحيل بَرَك شَـمتتْ الأعـادى فيـه (١)

(١) مرجع رقم (٥) ص ٢٩٢ أحمد مرسى الأغنية الشعبية .

٢ – الموال الأخضر :

وهو الموال الذى يتناول الغزل والحب والمودة والعواطف الجياشة الرقيقة ، ويتحدث عن كل شىء جميل كالطير والزرع والنهر والبحر والنجوم والسماء ، ويصفه الرواة بأنه الموال الجميل (الفرايحى) ، وهو ينتشر فى الوجه البحرى فى مصر نظرا لطبيعة الحياة الهادئة الهانئة التى يعيشها مواطنوه ، ومن أمثلة هذا اللون :

يـللى نديـتـك وصـــــوتـك رَدْ لَبَّـــــانى
الشـوق ضـنا مُـهـجـتى والبُـعـد رَبَّانى
يا مـــا ســألـت النســيم عنـك ونَبَّـــانى
ونا أعــمل إيه فى هواك يا مــحـيـر الأفكار
ولك شـــمــــايل مَلَـك والحُـــسن ربـانى

٣ – الموال الأبيض :

هو الموال البسيط التركيب والمعنى دون تلاعب بالألفاظ ، والذى عادة ما يحتوى على قافية واحدة ، ورغم ذلك ليس هناك إتفاق على خصائص هذا اللون بشكل واضح ثابت ، بينما يتفق الرواة على أن الموال الأبيض يتضمن وصفا وتعبيرا عن مكارم الأخلاق والتحلى بالصفات الحميدة ، والتمسك بالدين والقيم الاجتماعية مثل :

مـــدَدُ ياشـــيخ الـعـــرب يـا عَم يا سَـيِّــد
يللى جـمــعت فى رحـابك العبـد والسـيـد
يا قـطب يلـلى الـهـــوايـه خلتـك ســيــــد
إدعـى لـنا ربـك يـزيـل عـنـا الألم والـكـرب
يللى دُعـــاك مُـسـتـجـاب يا عـم يا سـيـد (٢)

(١) مرجع رقم (٥) ص ٤٠٧ أحمد مرسى الأغنية الشعبية .

٤ – الموال القصصى :

تعتبر هذه النوعية من أهم وأشهر المواويل فى مصر وأكثرها رواجا وقبولا شعبيا ، وهى تتوارد فى الموالد والمناسبات الاحتفالية والمقاهى البلدية وجلسات السمر والأفراح أحيانا ، وتتناول هذه النوعية قصصا عن أحداث مستمدة من التراث أو المأثور الشعبى والسير والملاحم والحوادث ، لتحكى قصصا إنسانية واجتماعية بل وسياسية أيضا ، تعبيرا عن أحاسيس ومشاعر واهتمامات أبناء الشعب ، فى إطار من عاداته وتقاليده وقِيَمِه .

وعادة ما يحفظ هذه النوعية ويؤديها كبار المحترفين والمتمرسين فى هذا اللون ، فقد يصل عدد أبياته إلى أكثر من (٤٠٠) بيت صاغها أحد الفنانين الشعبيين الموهوبين أو الزجالين المحترفين ، وقد تتناولها القريحة والموهبة الشعبية ببعض من التغييرات والتبديلات التى تُوافِق هوى الجماعة ، سواء فى النصوص أو فى مجرى الأحداث الثانوية ، وأصبحت تتردد بين عشاق هذا اللون والمتخصصين فيه بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية الشعبية وهو لون لا قِبَل للهواة به غالبا .

ومن أشهر هذه النوعية من المواويل فى مصر :

١ – موال أدهم الشرقاوى .

٢ – موال حسن ونعيمه .

٣ – موال شفيقة ومتولى .

٤ – موال بهيه وياسين .

٥ – موال الطير .

٦ – موال مقبولة .

٧ – موال الفتى مهران .

٨ – موال عزيزه ويونس .

٩ – موال خضره الشريفة ...... الخ .

وتكتب أزجال تلك المواويل القصصية عادة طبقا لنظام الموال النُّعْمانى السُّباعى ، حيث تخصص كل وحدة من سبعة أسطر منها بجزئية من الأحداث الدرامية للموضوع طبقا لقافية محددة ، أى أن القصة موضوع الموال تُقسَّم حسب تسلسل الأحداث إلى عشرات من المشاهد يتم صياغة كل منها فى سبعة أسطر وهكذا .

وتُؤدى المواويل – كما ذكرنا – على العكس من الغالبية العظمى من الأغنيات المأثورة الجماعية بشكل فردى ، لأنها تعتمد على الطابع الحُر الارتجالى بلا إيقاع مُصاحِب إلا فى الأجزاء الموزونة ذات الجمل اللحنية الثابتة المأثورة التى تُعتبر مقدمة للقصة ، ويبدأ الموال بمقدمة وإستهلال من الآهات والليالى (يا ليل يا عين) مليئة بالزخرفة اللحنية التى يستعرض فيها المغنى المنفرد قدرته الصوتيه والفنية والتكنيكية ، مرتجلا على المقام الذى يختاره ويجده مناسبا لنص وروح الموال ولونه ونوعه ، متنقلا بين المقامات المختلفة المناسبة والقريبة تصاعدا إلى الطبقات الأعلى ، ثم هبوطا إلى أسفل فى النهاية ليرتكز على المقام الأصلى الذى بدأ به .

ومن الملاحظ أن المواويل القصصية والملحمية ، لها عادة جملة لحنية أساسية موقعة ومحفوظة ومتعارف عليها تعتبر بحق من المأثور الشعبى ، هى بمثابة لازمة أو عُنوان أو مقدمة تتكرر كثيرا بين أحداث القصة التى قد تؤدى بعض أجزائها بشكل إلقائى سردى ، بينما يرتجل المغنى أو المؤدى المنفرد بقية الأجزاء غنائيا ، ونظرا لطول تلك المواويل القصصية فقد تتخلها كما ذكرنا – أجزاء لها مصاحبة إيقاعية موزونة من الدفوف أو الطبلة الدربكة أو البازه . (١)

وتقسم مناطق إنتشار وتوارد المواويل فى مصر إلى عدة مناطق جغرافية فلكلورية هى :

١ – الوجه البحرى (الدلتا) وشمال الصعيد .

٢ – الوجه القبلى ، أى وسط وجنوب الصعيد .

٣ – منطقة الفيوم والواحات والصحراء الغربية .

٤ – شمال وجنوب سيناء وبدو الصحراء الشرقية .

وتنتشر المواويل كذلك فى الدول العربية عامة خاصة فى الشام والخليج والجزيرة العربية ، وهى لا تخرج فى إطارها العام عن نفس الخصائص ونفس الأسلوب الفنى فى الصياغة والأداء خاصة فى العراق وسوريا ولبنان ، ولكنها بشكل أكثر بساطة تميل إلى الإلقاء والترتيل فى الخليج والمغرب العربى .

(١) أنظر الآلات الشعبية المصرية فى قائمة المصطلحات .

الباب الثانى

الفصل الثانى

سابعاً :

السير الشعبية

تُمثل السير الشعبية أحد أهم الاهتمامات الفنية والأدبية للدارسين والنّواقين فى مختلف ميادين المأثورات الشعبية (الفلكلور) ، والدراسات الاجتماعية فى العالم العربى فى السنوات الأخيرة ، لأنها مصدر هام من مصادر الاستلهام الفنى للمبدع المعاصر ، الذى يجد فيها رؤى مختلفة يستطيع أن يعبر بها عن واقع الإنسان العربى قديما وحديثا على إختلاف الزمان والمكان ، بما لا يعد نوعا من التأريخ ، ولكنه رصد للحكايا والمواقف التى واجهها الإنسان العربى وتعايش معها ، وتفسيرا للأساطير والرموز التى آمنت بها الشخصية العربية منذ زمن بعيد ، والتى كان لها الأثر الكبير فى تكوين وجداناتها ومقومات ثقافتها وعاداتها وتقاليدها وقيمها ، وفى نفس الوقت يمكن من خلال السير الشعبية التعرف على أفكارها وفهمها للقوى الطبيعية والغيبية المحيطة بها ، وعلاقتها بالخير والشر وتفاعلها مع الأحداث التاريخية والسياسية ، وهو ما يمكن اعتباره نوع من الكتابة والحكاية الشعبية للتاريخ العربى بشكل عام .

ويذكر د. أحمد مرسى فى تعريفة للسيرة الشعبية ، بأنها مصطلح يدل على سيرة حياة إنسان تستحق التسجيل والذكر ، وقد إتسع هذا المدلول ليُصبح أوسع مجالا من مجرد ترجمه لحياة الشخص وتتبع أعماله وآثاره ، لتستوعب الحكمة والمنهج والنموذج والمثال الأفضل للبشر . (١)

وقد إجتذبت الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى اعتبرت مثلا لتحقيق القيم الوطنية والاجتماعية والدينية ، لتنتشر طائفة من السير الشعبية التى يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال ، تمثل للسيرة رؤية الجماعة الشعبية لتاريخها وذاتها فى مواجهة ظروف معينة اجتماعية وسياسية ، وهى لا تقتصر على حكاية

(١) مرجع رقم (٥٩) ص ٧ ، مجلة الفنون الشعبية ١٩٩٥/٤٩

الواقع كما هو ، بل تجنح فى كثير من الأحيان إلى الخيال ، وهذه السير الشعبية قام برؤايتها وحكايتها أشخاص معينون احترفوا هذه المهنة عادة ما يعرفون بـ الشعراء .

والسير الشعبية هى أحد فنون الأداء الدرامى السردى والغنائى والموسيقى الشعبى ، أى أنها تقوم على غناء النصوص والمتن الطويل جدا للأحداث القصصية المتعددة ، وهو ما يجعلها ذات مجال متسع للإبداع الموسيقى واللحنى والإيقاعى والصوتى ، وأساليب الأداء الخاصة بالسير الشعبية عامة ، لتكشف عن مبادىء فنية وأسسا فطرية للإبداع الشعبى ، ولطرائق الأداء وأنواعه وأساليبه التى قد تتنوع وتتعدد من منطقة إلى أخرى ، ولكن فى إطار الخصائص العامة لهذه النوعية من الممارسة الفنية الشعبية ، وجميعها تتبع منهجا موحدا من البناء الفنى رغم تعدد وتباين مواضيعها وأبطالها .

وقد كانت الأحداث التاريخية والحروب التى مرت بها الأمة العربية منذ الجاهلية ، نواة لأعمال فنية شعبية ضخمة تناولت قصص الأبطال وسيرهم ، ومجريات الأحداث وتطوراتها على مدى فترة زمنية طويلة نوعا ، وأماكن متعددة تتجاوز حدود الدولة أو المنطقة الواحدة إلى أرجاء العالم المتسع .

ومن الجدير بالإشارة أن كل القصص العربية لم تتحول بالطبع إلى سير شعبية ، والكثير منها لم يلتفت إليه القاص أو الحكاواتى الشعبى ، ولم تستهوى الوجدان الجمعى لينسج حولها إضافاته التى تجعلها قصصا شعبية باقية متداولة ، بدلا من مجرد أخبار أو تاريخ تتناوله أعمال أدبية خاصة تحمل طابع واسم مؤلفها ، مثل أعمال أبو الفرج الاصفهانى والجاحظ وابن هشام ... ألخ . ولكنها تظل بعيدة عن الضمير الشعبى الجمعى الذى لا يرى فيها تعبيرا عن مشاعره ومواقفه وآماله وأحلامه .

أما السير الشعبية سواء كانت قصصا حقيقية إستُمدت من واقع الأحداث التى مرت بها الأمة العربية قبل الإسلام وبعده ، أو قصصا غَير حقيقية أو مُبتكرة أو مُبتَدَعة أو مُحوَّرة بنيت عليها وجمعت حولها إشارات من قصص أخرى وأخبار وحكايات متناثرة ، لتشكل فى النهاية أعمالا شعبية ضخمة لعب فيها الخيال الشعبى دورا أساسيا بما يناسب هواه وأفكاره ومعتقداته ، وتعكس أحلام الإنسان فى قهر حدود الزمان والمكان ، وتجاوز حدود القدرة البشرية المحدودة كما فى سيرة (سيف

بن ذى يزن) لتحمل هذه السير آمال وأحلام الأمة وطموحاتها فى لغة مشتركة بين العامية المحلية والعربية الفصحى ، تحمل كل فنون البلاغة اللغوية التى تزخر بالاسقاطات التى يواجهون بها المشكلات والأنماط الموجودة فى أكثر من بيئة محلية عربية ، ويحمل أبطال القصص هموما أكثر إتساعا من هموم أبناء الأقليم الواحد كما فى السيرة الهلالية وغيرها .[1]

ومن السير العربية والمصرية الشهيرة ما يلى :

١ - سيرة سيف بن ذى يزن .

٢ - سيرة بنى هلال .

٣ - سيرة حمزه البهلوان .

٤ - سيرة عنترة بن شداد .

٥ - سيرة الأميرة ذات الهمه .

٦ - سيرة على الزيبق .

٧ - سيرة الظاهر بيبرس .

٨ - سيرة فيروزشاه .

٩ - سيرة أحمد الدنف .

وهكذا غاصت السير الشعبية فى أعماق الشخصية العربية المُوحَّدة لتبرز خصائصها وملامحها الثقافية والنفسية والفكرية والاجتماعية ، ولم تنفرد بقضية إقليمية محدودة أو بطلا إقليميا واحدا ، لتُصبح السير الشعبية أحد أهم صور الأدب الشعبى الموروث أو المعاصر ، الذى أهمل لفترة طويلة من قبل الأدباء والنقاد وعلماء اللغة والفنون القولية ، وفى صراعاتهم الفكرية حول تفسير ماهية الفن ومفهوم الأدب ورسالته وأهدافه ، ورغم الاعتراف بإرتباط إنسان العصر الحالى بتراثه إرتباطا عضويا وموضوعيا .

(١) مرجع رقم (٢١) ص ١٠ - ١٣ السيره الشعبية فاروق خورشيد .

وتقع السير الشعبية ضمن الإطار المتسع للحكايات الشعبية عامة ، والتى تشمل الأساطير والخوارق والملاحم وحكايات الحيوان والألغاز والخرافات والنوادر ... ألخ ، ولكن يجب الحذر من الخلط بين السيرة والملحمة ، فهما معا عبارة عن قصة طويلة جدا لها الطابع الجماعى الشفهى فى النقل ، تتناول أمجاد بطل تاريخى أو شعبى أو عدة أبطال معا ، ويمكن إيضاحا على النحو التالى :

أولاً - الملحمة :

الملحمة هى قصة شعرية أو شعر قصصى يروى بأسلوب لغوى رفيع أمجاد بطل تاريخى له مغامرات بطولية أسطورية تختلط فيها الحقائق بالخرافات والواقع بالخيال ، ولكل ملحمة بطل أو أبطال مثاليين متفرِّدين بالمثل القويمة والصفات الجسيمة والنفسية والعقلية والخلقية ، وتتدخل القوى الغيبية فى رعايته والعمل على نجاحه فى تحقيق الدور الذى رسمته له .

والملحمة فى اللغة العربية الفُصحى هى الموقعة الحربية المستعرة ، والأحداث التى تنشأ عن اشتباك الناس واختلاطهم ، بهذا يختلف مفهوم الملحمة الأدبى واللغوى الأجنبى عن مفهوم الملحمة العربية ، وعلى ذلك لا يكون للعرب ملاحم بالمعنى والتفسير الأوروبى لها كما أوضح بعض الباحثين ، ولكن يمكن اعتبار بعض السير الشعبية العربية ملاحم وهو ما أوضحه وفسره د/ عبد الحميد يونس فى اعتباره السيره الهلالية ملحمة لأنها تستخدم الشعر العربى الفصيح خاصة عندما تتناول الحرب والأبطال والبطولة .

ويمكن القول بأن السير الشعبية العربية قد قامت مقام الملاحم الأوروبية والهندية والبابلية وتتوازى معها ، غير أن هذه الملاحم يغلب عليها روح وطابع وأسلوب الواقع غير المنطقى والأسطورى ، وهو ما يجعلها بعيدة كل البعد عن الالتصاق بالمشاعر والوجدان والقبول الشعبى العربى العام ، لأن الشريعة الإسلامية والعقلية العربية لا تؤمن بالتصارع والتعدد بين الآلهة ، وهو ما تَقبله وقد تُؤمِن به الشعوب الأخرى والحضارات القديمة كما فى الإليازة الاغريقية ، والمهابهارتا السنسكريتية والهندية ، جلجدامش البابلية ... الخ (١) .

(١) مرجع رقم (٥٦) ص ١٣٩ . التراث الشعبى العراقية العدد الثانى ١٩٨٦

ثانيا - السير الشعبية العربية :

السير الشعبية هى أضخم الأعمال القصصية والفنية الشعبية لا من حيث الحجم أو من حيث تعرضها لرصد أهم قضايا المجتمع والشعوب العربية ، ولكن من حيث مضمونها الإنسانى والفنى أيضا ، ومنها نماذج عديدة يتم فيها تناول الرواية باللغة الفصحى أو اللهجات المحلية العامية العربية ، وفى مزيج بينهما فى أغلب الأحيان بين السرد والحكى إلى الالقاء والترثيل والغناء .

وتتناول السير ترجمة لحياة بطل شعبى مُزِجَت فيها سيرته الذاتيه بالأسطورة والتاريخ والمشاعر والعوطف الإنسانية منذ ولادته حتى بعد وفاته ، تمت صياغتها جماعيا عادة من مَجهولين ، ولكن بما يمس مشاعر الناس إنفعالا به بالقدر الذى يتقبله ويستثيغه الوجدان والحس الشعبى العام .

وتستند السير الشعبية إلى أخبار وحكايات العرب القديمة ، ومن الشعر الجاهلى وقصص وروايات الأوائل والأقدمين ، لتجعل منها وعاءاً سرديا فضفاضا قابلا للاتساع دون الاخلال بالاطار العام والشكل الأساسى للسيرة نفسها ، ليتلقاها المُستمعون من عامة الشعب الذين يُنصتون بشوق جارف للمتحدث الراوى أو الشاعر أو القَصَّاص الحكاواتى وهو ينقل إليهم أحداث السيرة ، مَستعينا بكل الفنون فى الحَكِى والسرد والالقاء ، وكل طرائق الأداء الفنى الأخَّاذ من ترتيل وعزف وغناء وإنشَاد وتمثيل ، حتى يستحوذ على مشاعرهم وإهتمامهم لساعات طويلة ، أو ربما لعدة ليالى متتالية تستغرقها رواية أحداث السيرة الطويلة جدا ، والمتنقلة والمتواردة بين مختلف الأحداث الدرامية العاطفية والبطولية والإنسانية التاريخية عبر الزمان والمكان ، كل ذلك من خلال شخصية بطل السيرة ومغامراته وصولاته وجولاته ، وما يتعرض له من أحداث جسام تمر به خلال مراحل حياته المختلفة .

فى السيرة الشعبية تتضافر جهود البطل الرئيسى مع بقية الأبطال الآخرين الثانويين لمحاربة الشر والكُفْر ، والخروج على الدين والتقاليد والأعراف ، خاصة بعد إنتشار العقيدة الإسلامية السمحة ، وينقسم الشر عندهم إلى عالمين واضحين ، عالم الجن والسحرة والكُهَّان والشياطين والوثنيين ، وعالم المؤمنين والمسلمين ، ويأخذ هذا العداء صورة الجهاد المسلح والمعنوى بكل صوره ، تُصوِّر السيرة المعارك التى يخوضها البطل ومعاونوه ضد الكُفر والظلم والقهر بمعناه المجرد ورموزه ، كما فى

بسيرة عنتره وسيرة سيف بن ذى يزن ، اللتان تدور أحداثهما قبل الإسلام بين شمال الجزيرة العربية وجنوبها فى اليمن ، لتستمر بعد ذلك الأحداث مع عنتره فى فارس وبلاد الروم والشام والقضاء على طغاتها ، كأنها صورة تجريبية لسيرة الفتح الإسلامى بعد ذلك ، كما أشار إلى ذلك الأستاذ / فاروق خورشيد . (١)

والبطل فى السيرة الشعبية يعيش قضيته ودوره المحدد ، ليصير بعد هذا بطلا ملحميا تمتزج قضيته الشخصية بقضايا بلده وأمته ، ولتصبح معاركه أكثر شمولية وعمومية كبطل يحمل هموم وآمال الأمة وأحلامها بشكل عام ، وتلعب كافة القوى دورها فى تحديد معاركه بما فيها القوى الأسطورية والغامضة وخوارق الطبيعة . وهو إمّا شخصية حقيقية معروفة من بين من شاركوا فى الأحداث التاريخية الهامة فى فترة معينة ، أو شخصية إبتكرها الخيال الشعبى وصاغ لها حياتها وتفاعلها مع الواقع بما يحقق أحلام وآمال ومتطلبات وأفكار الأمة بمواصفات استمدها من مجريات المرحلة التاريخية تلك ، والبطل هنا كما رسموا له حياته صاحب رسالة تخلب وأفئدة الطبقات الشعبية بما عهدوا له من تفوق وذكاء ومهارة وقوة ، وهو حامى الضعفاء والمسلوبة حقوقهم والمغلوبين على أمرهم ، تمتزج عنده الحيلة والدهاء بالشجاعة والأقدام ، يحارب معارك الآخرين ويستبسل وهو راض عن نتيجة معاركة لإيمانه بأن ما قَدرَّه الله سبحانه له سيكون .

ومعظم السير الشعبية لا تنتهى بإنتهاء دور البطل أو حياته ، أو بإنتهاء تأثيره فى مجرى الأحداث وسيرها ، ولكن غالبا ما يتواصل دوره فى أبنائه أو معاونية الذين يكملون مسيرته ورسالته ويحملون خصائصه وصفاته البطولية ، وهى كلها ظاهرة فنية وإبداعية للكاتب المجهول للسيرة الشعبية ، ومن يتناولونها بَعدَه بأى شكل من أشكال التعديل أو الاسهاب أو الاختصار من خلال الاطار العام للسيرة ، فكاتب السيرة هنا فنان حقيقى استغل الحقيقة التاريخية والاجتماعية فى توظيف ورؤية فنية مناسبة ، ولكنة فى نفس الوقت ليس مؤرخا أو مُسجلا لأحداث التاريخ ، كما قد يُضيف الرواة بدورهم الكثير مما يستهويهم ويستهوى سامعيهم ، بأحداث معينة تتكرر أحيانا لمزيد من الاستحسان وكسب المزيد من الإعجاب والشهرة .

(١) مرجع رقم (٢١) ص ٣١ فاروق خورشيد السير الشعبية كتابك .

السيرة الشعبية فى مصر

للسير الشعبية فى مصر طابعا مميزا فى الصياغة وأسلوب الأداء ، يتصف بالاتساع والطول لما تَلَقّاه من عناية شديدة بالتفاصيل وحشد المفردات اللغوية وتوظيفها فى عمل فنى كبير مليىء بالوصف والتعليق والرمز ، وليس مجرد سرد لأحداث ووقائع عاشها أبطال السيرة ، إلى جانب المرونة الفائقة فى معالجة الموضوعات والمواقف والشخصيات ، وهو ما أدى إلى وفرة وقوة وفنية النصوص المصرية للسير خاصة السيرة الهلالية فى نَصِّها المصرى الذى عاشه أبطالها ، والنصوص هنا متأثرة بالروح المصرية وأساليبها فى الرواية والأداء .

وعادة ما يؤدي الرواة المصريون كل جزء أو مرحلة من السيرة بشكل متكامل ، له مداخلة الأساسية التى لا يقتصر دورها على تقسيم السيرة إلى أجزاء فقط ، بل قد يكون المدخل على شكل جملة أساسية لحنية أى (تيمه) لحنية أو نَصِّية ، أو نص مُلحن يُسمع عند كل استئناف وتتابع للحكاية أو العودة للرواية ، ومن هذه المداخل :

أولاً – حمد الله وشكره وذكره وتمجيده والصلاة على نبيه ومدحه وتوقيره ، وبإعتباره صاحب السيرة العطرة وصاحب المعجزات وشفيع الأمة العربية والإسلامية وقائدها ، ويردد الراوى هذه المعانى والصفات والمفردات فى توظيف فنى ينبع من الروح المصرية المتدينة جدا ، والشديدة الاعتزاز به صلى الله عليه وسلم .

ثانياً – الاستعانة بكل الامكانيات الفنية واللغوية الشعرية الشعبية والبلاغية من جناس وطباق وتورية ...... ألخ ، فى صياغة مُحكمَة للأقوال والحِكَم كَمِحور أخلاقى شعبى ، يربط هذه القيم بالمعتقد الدينى من ناحية ، والمعطيات الاجتَماعية التى عاشتها والتى تَرسَّمها الجدود والآباء من خلال تجاربهم وخبراتهم الواقعية من ناحية أخرى ، فيقول شاعر السيرة الهلالية كمدخل لروايته :

أنا أول قُولى عَمّا أَذكر الله   وإلاهى ع الخلق رَاقِم
ولا غِيره ولا أعبُدُ سواه   خلقنى وفَصَّلنى سَالِم
وحِلو النبى وحلوه رقابيه   لما هو بدر البُدُوره
من يوم جبرائيل رَقَى بِيه   من سابع سما فج نوره

صلاة النبى بتغْنى عن القوت	عَماً تمنَع البلاوى المَرَاضى
ويِستاهل علقته بالسوط	اللى معاه كَفو الزياره ماراضى

ومن خلال هذين المدخلين لأجراء السيرة ، يستطيع الراوى الشعبى بقدرته الفنية العالية المزاوجة بوعى كامل بين القيم الدينية والاجتماعية ، لتقديمها إلى المتلقين بالتغيير والرمز وفق ما يرمى إليه بشكل مباشر ، مستخدما جميع طرائق الأداء والتوظيف الفنى والجمالى فى الاطار التقليدى لهذا اللون من الابداع الشعبى . (١)

طرائق الأداء للسير الشعبية فى مصر

ترتكز طرائق الأداء للسير الشعبية المصرية على عدة عناصر ومُقوِّمات فنية أساسية قد تتنوع من منطقة إلى أخرى ، ولكنها تتحد فى إطارها العام تحت خصائص عامة وأشكال متميزة تتصف بها السير الشعبية المصرية منها :

١ - يقوم الأداء الغنائى على أسس وقواعد ونظريات الموسيقى العربية بشكل عام من حيث البناء اللحنى والمقامى من الأجناس الأساسية مثل (الراست ، البياتى ، الصبا ، النهاوند ، الكرد والعجم) حسب الترتيب ، إلى جانب التحويلات والتلوينات المقامية المستمدة منها القريبة والمجاورة ، فى إطار ما تقتضية الحركة اللحنية السلسة البسيطة العذبة ، وفق خبرة المؤدى وامكانياته الفنية وتمرسه فى التنقل من مقام أو جنس إلى آخر بسهولة ويسر .

٢ - الخط الميلودى الغنائى المفرد (المونوفونى) ذو اللحن الواحد ، دون وجود أى شكل من أشكال تعدد التصويت الفنى بين المؤدى وبين الكورس المُصاحب أو بينه وبين الآلات المصاحبة ، اللهم إلا بعض أنواع تعدد التصويت العفوى العارضَ التلقائى البدائى ، خاصة التوازى اللحنى على بعد أو كتاف (ديوان) كامل صاعد أو هابط . أما الهارمونية والبوليفونية بمعناها العلمى والفنى الواضح فهى غير معروفة .

(١) مرجع رقم (٣٩) ص ١٤٠ - ١٦٦

٣ – التسلسل اللحنى الهابط وسلاسة وبساطة الجمل اللحنية دون قفزات واسعة ، فى نفس الوقت الذى لا تتعدى المساحة اللحنية المستخدمة (Register) خمسة أو ست درجات صوتية موسيقية على أكثر تقدير ، وهى المساحة التى تدور من خلالها أيضا جميع صور الأداء الغنائى لجميع المأثورات الغنائية الشعبية بشكل عام .

٤ – تعتمد الصياغة والتكوينات الإيقاعية فى الأداء الغنائى للسير الشعبية على الموازين والإيقاعات الثنائية فقط دون وجود للموازين الثلاثية ، خاصة النماذج الإيقاعية والدروب المبنية على ميزان $\frac{2}{4}$ أو $\frac{2}{4}$ وتنويعاتها خاصة إيقاع (البمب و الدويك ، الملفوف والمعروف شعبيا به الواحدة ونصف) والزخرفة الإيقاعية بين الضغوط الخفيفة والثقيلة (دُم ، تَك) مع الاستعانة بالتصفيق بالأيدى مع الغناء تبادلا مع آلات النقر من الدفوف أو الرف أو من الطبلة – الدربكة أو البازة ..... ألخ .

٥ – لأن الأداء الحر الارتجالى والاستطرادات النغمية العديدة هو الطابع الغالب على هذا اللون من التناول الغنائى الالقائى الايقاعى ، الذى قد يسهب فى أداء الجملة اللحنية دون إيقاع ثابت أو زمن محدد أو مصاحبة من آلة إيقاعية عادة ، فقد تُسمع من حين إلى حين جمل لحنية أساسية مميزة ميلودية الطابع ، ترتبط بمقاطع شعرية أو زجلية معينة خاصة فى بداية الأجزاء أو نهايتها ، وبين الفواصل الدرامية التى تقوم عليها السيرة ، هذا بخلاف الجمل الأساسية واللازمات التى تشكل عنوان السيرة أو الألحان الدالة لها .

٦ – يقوم الأداء الغنائى لكل وِحدة من وحدات السيرة على نظام مُوحَّد لدى جميع الشعراء والمؤدين ، ينقسمَ إلى ثلاثة أقسام متنوعة بين السرد الكلامى والغناء الموزون والأداء الغنائى الالقائى غير الموزون ، إلى جانب المداخل التقليدية لأجزاء السيرة التى تتألف كما هو معروف من توالى وتتابع هذه الوحدات بأجزائها الثلاث .

٧ – يكون الشكل التقليدى الموسيقى والطابع الارتجالى وأسلوب أداء المَوَّال ، هو العنصر الهام والأساسى فى أداء أجزاء هامة من السيرة الشعبية ، خاصة فى الفقرات الغنائية غير الموزونة ، خاصة فى الوجه القبلى (الصعيد) ، إلى جانب الأجزاء الغنائيةِ الموقعة الموزونة الأساسية اللحنية التى سبق الإشارة إليها .

٨ - ينزع الراوى المصرى عادة إلى الاسهاب فى تكرار الكلمات وإعادة المقاطع اللفظية والتلاعب بها فى أداء غنائى ارتجالى ، ليُشكِّل أحد العناصر الهامة فى طرائق الأداء المصرى للسير الشعبية عامة ، وهذه بالطبع تحكُمها سَلباً وإيجابا الإمكانيات الفنية والكفاءة الصوتية للشاعر الراوى ، ومدى خبرتة وحنكته ومحفوظة الشعرى والإبداعى والارتجالى اللحظى أثناء الراوية .

٩ - تلعب الخبرة والممارسة الطويلة للفنان الشعبى عازف الرباب ومؤدى الموال والألوان الشعبية الأخرى والمأثورة ، دورا هاما فى تكوينه الفنى ، حتى يُصبح أحد كبار رواة السيرة الشعبية ، وهو ما يُكسبه حنكة فنية تجعله قادرا على تطويع الجمل الموسيقية اللحنية لأحكام العلاقة بينها وبين النص المُغَنَّى من ناحية ، وبين التعبير والمعنى والمضمون الدرامى والنفسى الشعرى ، أى مدى تَفَهُّمه للعلاقة بين النص الشعرى والصياغة الموسيقية وأسلوب الأداء الذى قد يلجأ به المؤدى إلى تغيير السرعة والإيقاع ، أو إلى المد والتقصير أو الوقف والتقطيع أو التشديد أو تخفيف النبر أو شدة الصوت ، أو إلى تغيير المقام أحيانا ، وهو ما يُعتبر تلوينا وتنويعا للهجة الموسيقية التى يراها الشاعر المؤدى من مقتضيات الموقف الدرامى والتعبيرى المتغير والمتلون دائما ، خاصة فى الأجزاء السردية والغير موزونة الالقائية الارتجالية ذات الطابع الغنائى الحُر .

١٠ - تَقوم معظم السير الشعبية على متن ونص طويل جدا ، متعدد القصص والحكايات المتشابكة فى حلقات تدور أحداثها فى مواقع متعددة بينها مسافات مكانية وزمانية بعيدة أيضا ، ومن الملاحظ فى السنوات الأخيرة وبعد إنتقال كبار وأشهر الحفظة والمتمرسين فيها إلى رحمة الله ، لم يَعُد يردد الباقون منهم والمحدثون سوى أجزاء معينة فقط ، وهى تشكل المحصول المحفوظ والمتوارد بينهم ، والذى يطلبه مستمعوهم عادة ، وهى أيضا الأجزاء التى يتفنن الموجودون منهم على الساحة الفنية الشعبية فى روايتها بشكل عصرى نوعا ما ، لذا يندر أداء السيرة كعمل فنى متكامل على عدة ليالى متعاقبة ، بل يعمد الراوة إلى تلخيص أجزاء معينة لتُصبح كأنها قصصا فى حد ذاتها مستقلة دراميا بما تتضمنه من عناصر التشويق والآثارة والتكثيف النغمى الغنائى ، وهو ما يَلقى ترحيبا واعجابا من المستمع الذى لم يَعُد

متاحا له متابعة السيرة كاملة على عدة ليالى متتابعة مثل القصص المستمدة من السير الهلالية :

١ - قصة رحلة أبو زيد مع أولاد أخته .

٢ - قصة عزيزه ويونس .

٣ - قصة مقتل الزناتى خليفة .

١١ - فى السنوات الأخيرة وبعد تقلص حفظة ومؤدوا السيرة كاملة ، نهج الموجودون الآن إلى إتباع أسلوب أداء الموال فى السير ، وابتعدوا عن الأجزاء السردية التى يتوقف فيها الغناء للتعليق والتعقيب ، حتى لا يتشتت الأداء الفنى الموسيقى الغنائى ، بل يظل الاعتماد على الجمل اللحنية السريعة الرشيقة الثرية التى تثير إنتباه واعجاب المستمعين ، ويرجع السبب فى ذلك إلى حرص المؤدين على مجاراة المتغيرات الفنية والحديثة والمعاصرة حفظا لبقائهم على الساحة ، بل اجتذب هذا اللون المبسط من الغناء القصصى مغنين أخرين كانوا فى موقع متوسط بين الشعراء والمداحين المتجولين ، الذين لعبوا دورا فى ترويج شكل متدهور من أشكال وطرق الأداء غير المكتمل والأقل حرفية وفنية من السيرة الشعبية .(١)

١٢ - تتصدر آلة الربابة الدور الرئيسى فى المصاحبة الموسيقية الآلية للشاعر أو الراوى للسير الشعبية المصرية ، وهو يعزفها بنفسه أو يترك المصاحبة لعدة آلات مساندة من الربابات ليتفرغ هو للأداء الغنائى والروائى فقط ، مُصاحَبا كذلك بآلات النقر كالرق والدف والدربكة خاصة فى الصعيد ، أما فى الدلتا فقد أصبح الاعتماد على آله الكمان (الأوروبية الأصل) ولكن بضبطها الشرقى لمصاحبة السير الشعبية ، ولكن فى وضع راسى (كما تُمَسك الربابة) إلى أن تحول معظم الرواة والشعراء من المصاحبة المنفردة بآلة واحدة إلى تكوين آلى متعدد متنوع (فِرقَة) عمادها الكمان والايقاعيات والسلامية (الكَوَلَة) والعود أحيانا .

(١) مرجع رقم (٤٠) ص ٣٢٠ رسالة محمد عمران .

وقد ينفرد الدف (الطار) فقط بمصاحبة بعض شعراء السيرة الجوالين خاصة فى محافظات الصعيد ، دون وجود لأيه آله لحنية ميلودية ، وهو ما يؤدى بالتالى إلى وجود قواعد خاصة بالأداء الموَقَّع طوال الوقت دون الاعتماد على السرد أو الحكى العادى ، كما تُؤدِى بالتالى إلى الاختصار والاختزال الشديد لأحداث السيرة ، وقد تتنوع أيضا الآلات المصاحبة إلى مجموعة من الربابات مع الدربكة ، أو آلة رباب واحدة أو سلامية وأرغول مع الايقاع ... إلخ .

أما فى محافظات شمال الصعيد (الفيوم - والمنيا - وبنى سويف) فهناك لون وأسلوب متميز يعرف به المُواوية - وهو لون بسيط يعتمد على الأداء الايقاعى الترتيلى لمقاطع وأجزاء من السيرة مُصاحَبَة بالدف فقط الذين يُوقِّعونه بأنفسهم ، ولكنهم أقل شهرة وحرفية من شعراء الصعيد الأعلى والوجه البحرى ، وينتقلون بين القرى والأسواق والنجوع يلتمسون الرزق ، فى طابع وأسلوب فنى أقل موسيقية وحرفية فنية .

١٣ - من الملاحظ أن بعض الشعراء الذين يُنشِدون السيرة بمصاحبة فرقة موسيقية من الربابات والايقاعات والسلامية ، يستعينون عادة بجمل لحنية غنائية شائعة تُستَعار لتستخدم كتيمات أساسية مما يعرف عادة به الفن الصعيدى - فى الصعيد ، أو ألحان مستمدة ومُستعَارة من الالحان الشائعة والمشهورة لمشاهير الملحنين والمطربين المعروفين ، بعد تعديل نصوصها إلى نصوص السيرة نفسها كنوع من الجذب الفنى الجماهيرى .

١٤ - قد يلجأ بعض الشعراء إلى الاستعانة بمجموعة من المُرددين (الكورس) خاصة من عازفى الربابات وآلات النقر الايقاعية المصاحبة له ، كنوع من المساندة الصوتية للمؤدى المنفرد ، أو لاثراء الحركة اللحنية والتنوع الصوتى الناشىء عن الرد والمجاوبة بين المغنى والمجموعة الذى يُضفى تلوينا وإضافة فنية إلى الشكل العام لأداء السيرة .

١٥ - كانت للمتغيرات السريعة والمتلاحقة فى حقل الإعلام ووسائل الإتصال والتنوير المباشر وغير المباشر ، وما إستتبعه من تحولات ثقافية وفنية متلاحقة ، أن

أصبحت السير الشعبية وهى أحد أهم منابع المتعة الفنية ومصدرا هاما للحكمة والثقافة الشعبية ، غير قادرة على التمازج والتلاحم مع النسيج الثقافى والفنى المعاصر رغم تَميُّز السير الشعبية بالترابط الشديد بين عنصرى الأداء والتلقى معا ، ولكن فى نفس الوقت أصبح لمؤدى السيرة سوقا رائجة ومجالا خارج نطاق جمهورها التقليدى من الطبقات الشعبية ، ولكن بين المثقفين والمتخصصين والحفلات الرسمية وقصور الثقافة ، وأيضا بعض الملاهى الليلية فى العاصمة ومدن المحافظات ، كمادة للعرض الجماهيرى المسرحى والتلفزيونى وعروض الفنون الشعبية والتلقائية المحدودة ، مختصرة ومركزة جدا فى بعض الأجزاء الأكثر قبولا والأكثر حيوية وإثارة بفقراتها المُغناة والمُوقَّعة ، كما استُخدمت السيَر كمادة للاستلهام الفنى والاقتباس المعاصر وعروض المسرح التجريبى ، هو ما أبعدها كثيرا عن طابعها ومذاقها الأصلى المتميز ، لتؤدى فى مناخ فنى مصطنع متقلصة فى مقاطع غنائية قصيرة هزيلة غالبا ، وبذلك بَعُدَت كل البعد عن مجالها ومكانتها التى كانت تلعبه فى ميدان الثقافة التقليدية الشعبية والمأثورة .

وهكذا أصبح أداء الشعراء المحدثين للسير معرضا للتغيير والتحريف الحاد غير الصحى ، وهو ما انعكس بالتالى على سلوكهم الفنى التقليدى المميز سلبيا ، خاصة لدى النخبة التى ارتبطت بالعمل فى المسارح والعروض الفنية والملاهى الليلية ، بينما انحسر تناول وتداول السير الشعبية فى صورتها الطبيعية والحقيقية والأصلية بين القليل ممن لم يَبتعدوا أو ينفصلوا عن القرية ، وما زال القليل منهم يتمسكون بجمهورهم التقليدى الذى يقدرهم ويفضلهم كنوع من التوازن بين ما تبقى من فنون قديمة ما زالت مرغوبة ، لها جمهورها المتذوق العاشق لهذا اللون من الإبداع والأداء الشعبى ، وبين الفنون المفروضة الأكثر بريقا ولمعانا ، والتى سلبتهم مُتعة المشاركة الإيجابية كمتلقين يمثلون الطرف الثالث الهام فى حقل الإبداع الفنى الشعبى بعد المبدع والمؤدى ، ليبقى الدور الهام والاعتماد الكبير حاليا على البقية الباقية من الشعراء والرواة حفظة السير الشعبية إلى حين !!!! .



الباب الثالث

الفصل الأول

المأثورات الغنائية المصرية والمصاحبة الآلية

تُصاحب المأثورات الغنائية الشعبية فى مصر عادة بآلات الطرق فقط كأداء أساسية لضبط الوحدة الزمنية أثناء الأداء الجماعى فقط ، أما أغانى العمل الجماعية والفردية وأغانى وألعاب الأطفال ، فلايمكن أن تُصاحَب بديهيا بآلات أو أدوات إيقاعية مساندة ، وتُعتَبر (الدربكة) هى آلة الطرق الأولى والأساسية فى مصاحبة تلك الأغنيات بنوعياتها المختلفة ، أو الاستعاضة عنها بأية أداء للطرق يمكن إستخدامها كبديل فى حالة عدم وجود - دربكة - مثل :

(صندوق خشبى - صفيحة فارغة - وعاء غسيل - كرسى خشبى ..)

مع التصفيق بالأيدى .

أما الآلات المصاحبة النغمية ذات الدرجات الصوتية المحددة سواء من آلات النفخ أو الوتريات ، فليس لها إستخدام هام فى مصاحبة نوعيات عديدة من الأغنيات بوظائفها المختلفة خاصة الطقوسية منها ، وقد ينعدم وجودها تماما فى مناطق عديدة خاصة فى الدلتا والصعيد ، بينما يقل إستخدامها إلا فى حالات خاصة مثل أغانى الأفراح والسمر فى النوبة ومنطقة قنال السويس والواحات ومطروح والصحراء الغربية والشرقية ، وقد تُستخدم أحيانا بعض الآلات الموسيقية البسيطة بواسطة الهواة دون المحترفين، خاصة فى مصاحبة أغانى العُرس وجلسات السمر والصُحبة وبعض المناسبات الدينية والاحتفالية ، أما المواويل من المأثور الشعبى والمواويل المرتجلة والقصص والحكايات الشعبية والسير الشعبية التى يؤديها المحترفون والهواة ، فقد تُصاحَب ببعض منها ، ويمكن تلخيص دور الآلات الموسيقية بنوعياتها الثلاث : الوترية، آلات النفخ بأنواعها ، وآلات الطرق والنقر الإيقاعية بأشكالها وأنواعها المتباينة ، وهى على النحو التالى :

١ – فى منطقة قنال السويس وسيناء والبحر الأحمر ، تلعب السمسمية دوراً هاماً فى المصاحبة الآلية لأغانى الصحبة أو الصهبجية وأفراح ليلة الحنة ، مع الدربكة والبنجز (الحق) والمعالق المصفقة والأكواب الفارغة .

٢ – الطنبورة والدفوف هى الآلات الوحيدة المصاحبة لبعض ألوان المأثورات الغنائية فى النوبة والأقصر وأسوان ، خاصة فى أغانى العرس وجلسات السمر والاحتفاليات الاجتماعية أو الدينية .

٣ – فى المناطق الصحراوية والبدوية ومطروح ، قد يكون للمجرونه – والستاوية والخمسية وهى من آلات النفخ من فصيلة المزامير ، دوراً هاماً فى مصاحبة نفس النوعيات من المأثورات الشعبية دون أغانى العمل والطفولة .

٤ – الدربكة والبازة هى الآلات الإيقاعية الأساسية فى الدلتا والصعيد بينما تختص آلات الربابة ، الأرغول . الكولة (السلامية) مع الرق والدفوف لمصاحبة السير والقصص الشعبية والمواويل .

٥ – فى الدلتا عادة ما يُصاحبَ مؤدى الموال والقصص الشعبى المحترف والهاوى بالناى المنفرد ، أو بالناى أو السلامية أو الكولة والأرغول إلى جانب الرق، للأجزاء ذات الإيقاع الثابت الموزونة فى المواويل القصصية ، وهى الآلات الأكثر إنتشاراً على المستوى الشعبى فى تلك المنطقة ، أما فى منطقة القنال فتكون المصاحبة الآلية قاصرة على السمسمية مع الدربكة والبنجز غالبا .

٦ – تبدأ المواويل أحيانا بمقدمة موسيقية آلية موقعة بسيطة سهلة على المقام الأساسى الذى سينشد عليه المؤدى الموال أو القصة الشعبية ، وهى عادة من الدواليب اللحنية المشهورة كأحد القوالب الآلية فى الموسيقى العربية ، وبعدها تقوم الآلات بعمل فرشة من صوت ممتد على الدرجة الأولى أى درجة ركوز المقام وأساسه لتكون بمثابة أرضية Pedalnote تُسمع ممتدة طوال أداء المغنى الشعبى ، كنوع من التحضير والتذكير بأساس المقام، ولمساعدته لملأ الفراغات التى يلتقط فيها أنفاسه ، وهذه الدرجة قد تتغير بتغير المقام أو الطبقة الصوتية أو الأغنية ذاتها .

٧ – تقوم الآلات المصاحبة النغمية المنتشرة فى مصر ، بمساعدة المؤدى على تلمس خطواته النغمية وإنتقالاته اللحنية بشكل تلقائى بين المغنى وأفراد فرقته ومصاحبيه ، نتيجة لتفهمهم لطريقته وأسلوبه فى الأداء ، إلى جانب مساندته بسلسلة من الزخارف اللحنية اللازمة كمصاحبة جانبية ، مع إضافة بعض اللازمات والجمل

المُوصِّلة بين الفقرات الإرتجالية واللحنية للمغنى الشعبى ، دون أن يطغى ذلك على إبداعاته والجمل الأساسية المحفوظة المأثورة .

٨ – تقوم الفرقة المصاحبة لمؤدى الموال أو القصصيات الشعبية بعزف الجمل الموسيقية الأساسية المأثورة المحفوظة المتعارف عليها من بين الفقرات المُغنَّاة أو الفقرات الإلقائية المسترسلة وبين أحداث القصة ، ليشكلوا جميعا معا منظومة متكاملة عمادها المغنى المنفرد وإطارها الآلات المصاحبة .

٩ – قد لايصاحب المؤدى الهاوى غير المحترف فى العادة بأية آلات موسيقية على الإطلاق ، ويكون الاعتماد هنا كليا على قوة النص ومضمونه التعبيرى الدرامى ، والأداء الفنى من المغنى .



الفصل الثانى

ملخص الخصائص العامة للمأثورات الغنائية الشعبية

تتميز الأغنيات المأثورة الشعبية المصرية بشكل خاص والعربية بشكل عام بخصائص وعناصر أساسية ، تتمثل فى أساليب معينة للصياغة والبناء اللحنى والإيقاعى وأسلوب وطرائق الأداء ، إلى جانب الخصائص الاجتماعية والوظيفية التى تُضفى لونًا متميزًا لممارسة هذا الإبداع الإنسانى .

ولأن الموسيقى والغناء من المأثور الشعبى يرتبطان كما أشرنا بوظائف إجتماعية ووظائف حياتية ترتبط بالمناسبات الدينية والطقوس والعادات والممارسات المحددة ، فهى فى نفس الوقت ليست أداء للترفيه أو التسلية بشكل جوهرى ، وليست كذلك ممارسة ذات خصائص فنية وجمالية ثابتة معينة لها إطار تخصصى ثابت ، فهى تواكب دورة حياة الإنسان ربما منذ قبل ساعة مولده حتى مماته ، لذلك تتعدد وتتنوع أشكال وألوان كل لون منها تبعا للمناسبة والوظيفة التى وُجدت من أجلها مثل :

(طقوس غنائية حركية ، تراتيل ، أدعية ، رقصات لها مصاحبة آلية وغنائية ، أهازيج ، أغنيات عمل فردية وجماعية ، ترنيمات ، مواويل ، تلاوة موقعة وإلقاء غنائى، أغنيات فردية وجماعية ، قصص وسير شعبية، ألعاب لها مصاحبة غنائية ... إلخ) .

وهذه الخصائص تحمل العناصر والسمات والملامح والروح التراثية المأثورة القديمة المتأصلة فى أعماق الإنسان البسيط ، وهو ينتمى إلى الفئة التى لم تستطع وسائل الإعلام الحديثة التنويرية العصرية بكل مغرياتها - إلى حد ما - أن تطمس تلك المقومات من أعماقه ، وإن حاول أحيانا ولو ظاهريا التخلص منها أو تجاهلها جريا وراء الموضات الرخيصة المستحدثة ، وتلك الخصائص يمكن توضيحها متكاملة على النحو التالى :

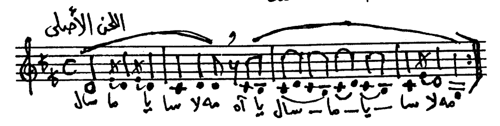
١ - الاعتماد على الشفاهية والذاكرة البشرية عند إنتقالها من شخص إلى آخر ومن جيل إلى جيل ومن منطقة إلى أخرى فى نفس الحيز والمجال الجغرافى ، حتى وصلت إلينا على ماهى عليه الآن ، دون الاعتماد على التدوين أو التسجيل الذى قد يحدد لها شكلا ونصًا ولحنًا وأسلوبًا ثابتًا للأداء ، وهو ما يتنافى مع أهم خصائصها المتمثل فى دوام التبديل والتعديل المستمر فى خلال الإطار العام للشكل أو اللحن

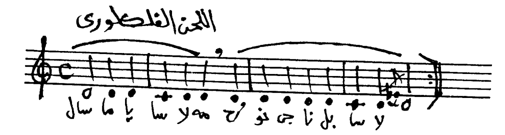
الأساسى ، وهــو أيضا مايُضفى عليها عنصر الحيـوية والمرونــة التى تجعـلها دائما محفــورة فى ذاكرة ووجدان النَاس ، فى مواجهة الأنماط والخبرات والتجارب المتجددة والمستحدثة .

٢ – تتصف تلك الأغنيات بالحيوية والشيوع والانتشـار ، وهي مازالت جارية الاستخدام فى ظل الوظيفية الاجتماعية التى خُلقت من أجلها لتُؤدَى فى مناسبات وطقوس محددة ، لذلك كان من الواجب التعرف عليها من أفواه مُردديها ، والتحقـق من إستخدامها ميدانيا تاكيداً لحيويتها وذيوعها بين الطبقات الشعبية ، مع الحــذر مــن أن كــل أغنيـة شـائعـة ودارجــة الأسلوب ليست بالضـرورة مـأثورة ، أى مــن التراث الفلكلورى .

٣ – الجهل بالمؤلف والملحن والمؤدى الأصلى للأغنية يُعتبر عاملا أساسيًا فى هذه النوعية ، فقد سُمعت لأول مرة نصًا ولحنا بطريقة عفوية تلقائية إرتجالية من شخص ما أو من عدة أشخاَص فى موقف أو مناسبة معينة ، ولأنها وجدت إستحسانًا وقبولا من الجماعة ، فهى تنتشر بسرعة وقد تتعدل أو تتبدل بعض أجزاء منها لعشرات المرات ، حتى لايمكن بالتحديد ردُها إلى شخص معين ترتبط به كمـؤلف للنص أو مُبدع للحن أو مؤد معين .

وفى حالات نادرة قد يرتبط اللحن بمؤلف معين أو معروف ، ولكن الذوق الشعبى يتدخل ليضيف أو ينزع عنها ما لايتفق مع ذوقه وحسه ، وبعد فترة قد تطول أو تقصر ربما تصل إلى شكل محدد لتنتشر بين الأوساط الشعبية ، ومن ثَمَ تُصبح فى هذه الحالة مأثوراً شعبيا ، وعلى سبيل المثال فقد إنتشرت بعض ألحان سيد درويش ، وتحورت إلى شكل أبسط وأيسر ليتناسب مع الكفاءة الصوتية والفنية والموسيقية للعامة ، لتصبح فى شكلها الجديد مأثوراً شعبيًا ، ولم تعد ترتبط باللحن الأصلى ولا بملحنه المعروف على الإطلاق ، ولايهتم الناس بمعرفة من هو مبدعها ، إنما أصبح إهتمام الشعب بها وإرتباطه بها وجدانيا ووظيفيا من أجل المناسبة الجديدة التى يؤدى بها ، ولعل من فحص وتحليل اللحن التالى ما يُبرهن على ذلك ، وهو لحن – سالمة ياسـلامة لـ سيد درويش ، ثم الشكل الفلكلورى له :





٤ – يُشترط أن تكون الأغنية دارجة الأسلوب وباللهجة العامية الخاصة بمنطقة إنتشارها ، حتى يمكن أن يُعبِّر بها أبناء الشعب عن أنفسهم ببساطة وتلقائية ، لأن ظهور بعض خصائص الحرفية والفصاحة اللغوية قد يضفى عليها صفة الفردية والفكر المثقف ، وأنها بذلك قد تخضع لبعض المقاييس الجمالية الأدبية والفنية ، مما قد ينقلها إلى مضمار الفنون المثقفة .

٥ – من الواجب أن تكون الأغنية المأثورة مرتبطة بالناس ولها وظيفة أجتماعية معلومة ، إلى جانب وظيفتها الأخرى الهامة وهى الترفيه والتسلية والترابط الوجدانى بين أفراد المجتمع ، ولكن بشرط ألا تكون فى ذات الوقت عملا ساذجًا ضحلا بدائيًا .

٦ – يشترط أن تحمل الأغنية الطابع والأسلوب الفنى الجمالى والروحى لأبناء الشعب ، وألا تخرج عن الخصائص الفنية والتكنيكية المتميزة لأغانيهم ، وأنه من اليسير بتحليلها ودراستها فنيا التعرف على خبراتهم وتجاربهم وإمكاناتهم التعبيرية والفنية ، وقد صدق من قال « إذا أردت أن تتعرف على شعب ما فاستمع إلى موسيقاه» [(١)] .

٧ – فى هذه النوعية من الأغنية تكون ظاهرة التخصص واضحة جدًا ، فهى تتنوع وتتفرغ حسب نوع وسن وطبيعة المؤدين ، ووظيفة الأغنية والمنطقة المنتشرة بها وإمكاناتها ، فأغانى الأطفال لايؤديها الكبار أو البالغون مطلقا ، بينما يتخصص النساء فى أغانى الأفراح فى الدلتا ، وقد يتخصص الرجال فى بعض نوعيات أغنيات وأهازيج حفلات العرس فى المناطق البدوية والصحراوية والدول العربية على سبيل المثال ، كما أن أغانى المهد وتهنين الأطفال لايؤديها سوى السيدات فقط منطقيا ، وفى نفس الوقت تتميز بعض المناطق بنوعيات خاصة مثل أغانى وأهازيج الصيادين وعمال البحر وحداء الإبل فى الصحارى ، وأغانى الرقصات الخليجية كالسامرى فى الجزيرة والهبوت فى عُمَان .

---

(١) الفليسوف الألمانى – نيتشه ، المؤلف الموسيقى شومان .

٨ – تتميز الممارسات الموسيقية والغنائية المأثورة بجماعية الأداء ، وتندر فيها الممارسة الفردية البحتة التى قد تتصف بطابع الاستمتاع الشخصى للمؤدى نفسه ، أو الاستمتاع الجمعى بفن وأداء الشخص الفرد المتميز ، ومن خلال الأداء الجماعى يستطيع الجميع أن يُشاركوا فيه صغاراً وكباراً رجلاً ونساءاً . مهما كانت قدراتهم وإمكانياتهم الصوتية ، وهى بذلك تُساهم فى تحقيق الترابط والتآلف بين الفرد والجماعة ، وتؤكد على روح التضامن والمشاركة الوجدانية بين الفرد وأبناء المجتمع الواحد . ولكن يجب الإشارة إلى أن بعض النوعيات المحدودة يتحتم أن يكون الأداء فيها فرديا مثل أغانى المهد والعمل الفردى .

٩ – إذا كان كل فن من الفنون يعتمد فى تحقيقه وإتمامه على عدة أطراف يشتركون فيه ، ففى حقل الموسيقى والأغنية الدارجة والشائعة للمحترفين هناك المؤلف أو الشاعر والملحن ثم المؤدى ثم المستمع ، ولكن قد تختصر الأطراف الثلاثة أو الأربعة إلى إثنين فقط كما فى الفنون التشكيلية كالنحت أو التصوير ... إلخ ، التى يُصبح فيها المؤلف والمؤدى واحداً ثم المشاهد المتفرج ، أما فى حق الفلكلور والأغنية المأثورة فيضيق الارتباط بين كل الأطراف لإنعدام دور ووجود المؤلف ليصبح الكل فى واحد ، فالجميع مؤدون ومشاركون ومبدعون وهم جميعا أيضا المستمعون فى الوقت نفسه .

١٠ – تتميز الأغنية من المأثورات الشعبية فى كل مكان من العالم ببنائها اللحنى البسيط التركيب ، حيث تدور الألحان صعوداً وهبوطاً فى بساطة وسلاسة وسهولة تتناسب مع الخبرة الجماعية لسكان المنطقة التى تتردد فيها ، حتى يستطيع الجميع المشاركة والأداء بلا مشقة بما يتناسب مع مواهبهم ومقدرتهم وكفاءتهم الفنية وإمكانياتهم الصوتية .

١١ – تُصاغ الألحان من هذه النوعية على نموذج لحنى مكوَّن من عبارة واحدة موسيقية صغيرة تتكرر باستمرار ، وبشكل قد يطول أو يقصر نسبيا بقدر طول النص اللغوى أو بطول الرقصة حتى نهايتها ، أو بطول إستغراق الطقوس المصاحبة لها الأغنية أو اللحن .

١٢ – يُبنى اللحن الأساسى للأغنيات على عدد قليل من الدرجات الموسيقية لايتجاوز خمسة أو ستة أصوات مستدرجة أو متسلسلة سليما دون قفزات واسعة ، علما بأن الغالبية العظمى من الألحان التراثية المأثورة القديمة تقوم على درجة واحدة أو إثنين فى تركيب إلقائى إيقاعى الطابع – ريستاتيف Recitative – على ميزان

بسيط غالبا ، وفى سرعة تتفاوت حسب النوع ووظيفة اللحن إجتماعيا ، وطبيعة المناسبة وأسلوب الأداء . أما غالبية الألحان المُصاحبة للرقصات فى الخليج وشمال أفريقيا والشام فتقوم على ثلاثة أو أربعة درجات ، أى ما يشكل (تتراكورد) جنس واحد كمساحة لحنية للحن .

١٣ - يعمد الإنسان بفطرته الطبيعية إلى وسائل فنية تلقائية يمكنه بها معالجة الملل الذى قد يحس به من التكرار المستمر للعبارة الموسيقية القصيرة الصغيرة ولذلك :

(أ) يتم تبادل الأداء بين مجموعتين أو أكثر من المشاركين ، أو بين مؤدى واحد (صولو) قد يكون زعيم القبيلة أو الكاهن أو رئيس الطائفة أو شخصية متميزة فى الأداء ، يقوم عادة بأداء اللحن والجزء الرئيسى والكوبليهات ، على أن تقوم بقية الجماعة بترديد اللازمة فقط بعد الصوليست ، أو تقوم بترديد كامل لكل ما يؤديه ، وهو مايُصطلح عليه بـ الانتيفونية Antiphony أى تضاد وتقابل الأصوات ، وقد تتقاسم المجموعتان الأداء بالتساوى لكل منها جزء محدود ، فى حين تقوم المجموعة الأخرى أو الاثنتين معا بالتصفيق ، وقد يكون دور المجموعة ثانويا لايخرج عن إلقاء بعض الكلمات أو الصيحات لتكملة القافية أو المعنى أو الجملة الموسيقية ، أو تكون مجرد كلمات أو مقاطع ليس لها أى معنى مفهوم ، أو لربط عبارتين قصيرتين بملء فراغ زمنى قصير بينهما ، حتى لاينكسر التدفق اللحنى والإيقاعى للأغنية ، وهو مايساعد على الإحساس بتلوين وتنويع المسموع الصوتى ، بدلا من اللون الصوتى الواحد طوال الوقت مما يبعث على الملل للمؤدى والمستمع على السواء .

(ب) تقوم الفطرة الشعبية بعمل تغيير طفيف على نهاية العبارة الأصل ، ليجعلها مفتوحة وغير تامة التكامل ، أى تُعدِّل (قفلة) الجملة أو العبارة القصيرة لتُصبح (قفلة نصفية أو غير تامة الركوز Unperfect Cadence ، تجعلَ من الضرورى والمحتم المتابعة وإعادة العبارة مرة أخرى ربما لعدة مرات بقفلات أخرى غير تامة كذلك ، حتى تستقر فى النهاية على الدرجة الأساسية للسلم أو المقام التى تشكل درجة الركوز (Tonic)، وهو مايُعرف بالقفلة التامة التى تُعطى الإحساس بإنتهاء العبارة ، هذا على الرغم من أن العبارة هى نفسها متكررة ، ولكنها أصبحت طويلة نوعا بذكاء

فطرى وحس شعبى ذواق ، وهذا الأسلوب من الصياغة الموسيقية يُعرف حديثا بصيغة السؤال والجواب - ويُعتبر الآن من أساسيات ومن قواعد التأليف الموسيقى الفنى .



١٤ - من الملاحظ أن المسافات والأبعاد الموسيقية الصغيرة (نصف تون أو أقل ، أى التى تقل عن درجة واحدة ، وكذلك التسلسل والتلوين الكروماتى أى التسلسل اللحنى من أنصاف الدرجات Cromatic ، ليس لها وجود هام فى الأغانى المأثورة الفلكلورية فى معظم أنحاء العالم ، وهى نادرة الاستخدام لأن هذه المسافات تحتاج إلى دقة وحساسية فنية فى الأداء ، وهى خاصية لاتتوفر غالبا فى الموسيقى والأداء والارتجال التلقائى الشعبى والمصاحب عادة بالانفعال والتعبير الحر ، دون القيود التى تُحدها التقاليد والتقنيات الفنية المتقنة التى لايتميز بها هذا اللون من الغناء الذى يرتَبط بالعامة من الناس .

١٥ - يشكل الإيقاع Rhythme الواضح القوى والصاخب أحيانا كثيرة ، والذى يعتمد على الضغوط الشديدة والتباين بينها وبين الضغوط الخفيفة (دُمّ ، تَك) دوراً هامًا وأساسيا فى الموسيقى الشعبية عامة والمأثورة غالبا ، وتكون المصاحبة بآلات الطرق المتعددة الأحجام والأشكال من الطبول والدفوف والمصفقات والكاسات والصنوج ، مع التصفيق والدق بالأرجل على الأرض ... إلخ ، لأن الأداء الغنائى الجماعى يصعب فيه الأداء الدقيق المتوازن ، لأن أى جماعة متجانسة أو غير متجانسة من الرجال والنساء أو الأطفال ، تتفاوت فيها بالطبع القدرة والخبرة الموسيقية بين مجموع المؤدين ، نظراً لاختلاف عامل السن والنوع بينهم ، وهناك فروقا بديهية فى الإمكانيات والقدرة الفنية الصوتية ، مهما كان اللحن المؤَدَى بسيطًا أو صعبًا بين الأطفال والشباب والكبار والشيوخ ذكوراً وإناثًا ، من حيث المساحة الصوتية والكفاءة والاستعداد الموسيقى، والقُدرة على الاستيعاب والتجاوب مع بقية المشتركين فى الممارسة الغنائية الشعبية .

لذلك كان من الضرورى أن يكون الإيقاع شديداً واضحاً بأية أداة متاحة من الطبول أو الدفوف أو التصفيق أو الدق بالأرجل على الأرض أو باليدين على الجسم ، إسهاما فى توحيد وضبط الوحدة الزمنية وتوحيد الأداء الجيد على قدر المستطاع بين جموع المشاركين ، كما قد تنعدم المصاحبة الآلية من آلات النفخ أو الوترية فى أغلب الأحيان خاصة بين المؤدين من العامة من أبناء الشعب .

ومن الملاحظ أن الممارسة الموسيقية المأثورة بكافة ألوانها ونوعياتها وخصائصها ووظائفها الطقوسية أو الاجتماعية ، لاتتم إلا بتلك الأدوات التى تُشكّل المُصاحبة الإيقاعية مع الغناء والرقص والتى لايمكن الاستغناء عنها ، وقد تُستخدم تلك الأدوات الإيقاعية فقط دون الغناء أو العزف على الآلات المُصوِّتة اللحنية الأخرى ، حتى قد تُصبح الإيقاعات وحدها وفى حد ذاتها ألحانا ولونًا مميزًا محببًا للناس عامة ، وقد تُستخدم بعض الشعوب ذات الخبرة فى هذا الشأن ، نوعيات متعددة من الآلات الإيقاعية ذات الأحجام والأشكال والمواد الخام المختلفة التى تُصنع منها مجموعات من آلات الطرق والدق التى تُصدر كُتلا صوتية متباينة فى وقت واحد ، فى تكوينات إيقاعية بسيطة أو مركبة ، كما فى الإيقاعات النوبية وإيقاعات البدو فى الواحات المصرية والجزيرة العربية وبقية دول الخليج ، مثل الإيقاعات المستخدمة فى رقصات الطمبورة ، الليوه ، النُوبان ، المَديمة ، السامرى وغيرها .

وهى إيقاعات بالطبول والدفوف بالغة التنوع والتعقيد ، ولكنها تُؤدَى بتلقائية وسلاسة وبساطة فطرية تدعو إلى الدهشة والانبهار لدقة وعذوبة المسموع وروعة الأداء .

١٦ – تُبنى الألحان الغنائية من المأثورات الشعبية فى مصر والدول العربية عامة على عدة درجات ، بداية من درجة واحدة إلقائية Monoton، خاصة فى أغانى العمل وأغانى الأطفال والشباب والطقوس الاحتفالية ، إلى درجتين أو ثلاثة أو أربعة من أحد الأجناس الرئيسية العربية مثل : (البياتى ومشتقاته – الصبا والجهاركاه والحسينى ثم الراست – والعجم والنهاوند غالبا ثم الكرد والحجاز) إلى جانب السلالم الخماسية بنوعياتها ، والخماسية المطعمة بالأجناس الموسيقية العربية السابق الإشارة إليها خاصة فى الجزيرة والخليج والمغرب العربى .

لذلك تقتصر الحركة اللحنية على عدد محدود من الدرجات الخالية من أنصاف الأبعاد الموسيقية ، وهو مايصطلح عليه بـ الأوليجوكوردية Oligochordic ، والنظام قبل الخماسى .Pre Pentatonic System [1] ، الذى لايتعدى أربعة درجات بينها

قفزة بمسافة $1\frac{1}{2}$ تون وإستخدام السلالم الخماسية فقط كما هو معروف ومستخدم فى النوبة والسودان والدول الإفريقية ، وقد تُطعَّم هذه الدرجات المحدودة قبل الخماسية والخماسية أو المقامية الكاملة فى الخليج والجزيرة العربية وبعض مناطق المغرب العربى والنوبة فى مصر ، بأجناس من المقامات العربية خاصة البياتى والراست - تداخلا ، لينتج عنها تكوين مختلط بين الخماسية والمقامية معا أو أجزاء منها ، مثل النماذج التالية على سبيل المثال لا الحصر ، وقد تصور على أية درجات أخرى (٢) .

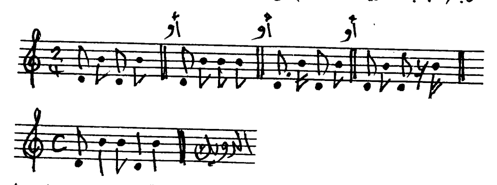


١٧ - يعتمد اللحن الواحد على إيقاع واحد أساسى من بداية القطعة أو الرقصة إلى نهايتها ، ونادراً ما نجد فيه بعض التنويعات التى لاتتعدى بعض التغييرات الطفيفة فى السرعة أو فى الأداء قوة أو ضعفا ، ونادراً ما يتم تغيير الإيقاع فى القطعة الواحدة ، اللا فى المقطوعات المصاحبة للرقصات ذات الطقوس المتباينة .

(١) أنظر قائمة المصطلحات .

(٢) مرجع رقم (٣٧) ص ٣٨ . مجلة المأثورات الشعبية قطر (الخماسية فى الخليج واليمن العدد رقم ١٩٨٧/٥)

والإيقاعات فى الدول العربية يغلب عليها الإيقاع الثنائى البسيط أو المَركَّب ، مثل ضرب (البمب ، الدويك ، الملفوف) فى مصر والمشرق والمغرب العربى مثل :



أما الإيقاعات الثنائية أو الثلاثية البسيطة والمركبة ، فهى منتشرة فى دول الساحل الأفريقى والعربى ، بينما تنعدم تلك الإيقاعات الثلاثية تماما فى مصر وتقل فى المغرب العربى والشام .



وأيضا الإيقاعات المستخدمة فى شمـــال أفريقيا مثل : البسيط والبطايحى ، الدَرَج ، القُدَّام ... إلخ .

١٨ – تتميز الأغانى المأثورة وغيرها الشرقية والعربية عامة بطابعها اللحنى المفرد (ذات الخط الميلودى الواحد المصطلح عليه علميا بـ المونوفونية ، بعيداً عن أى

نوع من أنواع تعدد التصويت المعروفة ، التى تَستخدم قواعد البناء اللحنى المكثف والمعروفة بالهارمونية والكنترابونتية أى البوليفونية، والتى يَنتُج عنها الاستماع إلى عدة أصوات أو أسطر لحنية فى وقت واحد [١] .

ولكن قد نستمع أحيانا كثيرة إلى أنواع عديدة بدائية من تعدد التصويت الطبيعى التلقائى ، الذى ينشأ عن اختلاف النوع وعمر المؤدين وإختلاف طبقاتهم الصوتية ، وأنواع أخرى من تعدد التصويت البدائى التى تَحدُث دون قصد أو تعمد أثناء الأداء الجماعى ، والتى تُسمى بالهارمونيات العارضة ، ومنها :

(أ) الهتروفونية Hetrophony هى عدم القدرة على الأداء الصحيح مع الآخرين فينتج نوع من النشوز المؤقت دون قصد، والذى قد يُسمع متآلفا ومتوافقا أحيانا بالصدفة أو عدمه .

(ب) البارافونية Paraphony ، أى توازى الخطوط اللحنية ، أى أن اللحن الرئيسى يمكن أن يُسمع مُصورًا على طبقة أخرى على بُعْد أو مسافة متآلفة من أول اللحن إلى آخره ، حين يتعذر أداء اللحن الأصلى فى طبقته الأصلية بسبب إرتفاع أو إنخفاض الطبقة عن الحد المُستَطاع لشخص أو عدة أشخاص أثناء الأداء فى نفس الوقت .

(ج) الأنتيفونية Antiphony هى تبادل الأداء بين مجموعتين أو أكثر أو شخص ومجموعة ، وهو مايُساهِم فى إثراء الأداء اللحنى وتنويع المسموع الصوتى .

(د) البيدال البوليفونى Pedalnote أو صوت الأرضية ، وهو صوت ممتد أو متكرر أو متقطع يُسمع طوال الوقت أسفل اللحن الأصلى ، وعادة يكون الدرجة الأولى أو درجة الأساس Tonic، وأحيانا يكون على الدرجة الخامسة ، إلى جانب نوعية أخرى يُصطلَح عليها بباص الأرضية أو - أوستيناتو Ostinato ، ويكون على شكل عبارة موسيقية أو جملة صغيرة نوعا تتكرر باستمرار طوال سير اللحن الأصلى الطويل ، وهذه العبارة الصغيرة تُسمع دائما فى الباص أى فى أخفض طبقة مسموعة .

(هـ) البوليفونية الحقيقية العفوية ، أثناء الأداء الجماعى الغنائى قد ينفذ صبر أحد المؤدين أو الصوليست الانفراديين، ويبدأ فى أداء دوره قبل

---

(١) أنظر الهارمونية ، الكنتربونتية ، البوليفونية .. فى قائمة المصطلحات .

انتهاء المجموعة الأخرى من إستكمال دورها ، فيحدث إزدواج صوتى كامل بين لحنين أو أكثر يُسمعان فى وقت واحد ، وهو مايُعد تعدداً للتصويت الحقيقى ولكنه عفوى تلقائى غير مقصود، قد يَثْبُت بعد ذلك إذا ثَبُت إستحسانه .

١٩ – قد تبدأ بعض المقطوعات الغنائية بالغناء مباشرة ، أو قد يسبق الغناء لازمة أو مقدمة آلية أو إيقاعية (إن وجدت الآلات) وقد تبدأ بالتصفيق أو بالطبول والدفوف ، وقد تبدأ الأغنية بسرد إلقائى كلامى خاصة فى السير والقصص الشعبى والغنائى ، وبعض أغنيات العمل وأهازيج وترنيمات العديد والمراثى .

٢٠ – تُشكل أغانى الحب والشباب وأفراح الأعراس المأثورة ، الكم الأعظم والأكثر إنتشاراً فى كل المجتمعات الإنسانية وفى العالم العربى خاصة ، لِمَا للحُب أثر هام وأساسى فى حياة الإنسان ، والزواج هو الإطار الصحيح والشرعىَ للعَلاقة بين الرجل والمرأة ، والحب هنا لابد وأن يؤدى إلى الزواج ، والزواج له تقاليده وطقوسه وله إحتفاليات خاصة فى ظل العلاقات الأسرية والاجتماعية ، وأساسيات هذا المثلث (الحب ، الزواج ، الأفراح) مترابطة ولاتختلف فى جوهرها كثيراً من مكان إلى مكان ومن دولة عربية إلى أخرى .

٢١ – تتميز الأغنيات المأثورة فى العالم العربى والشرقى خاصة بالخط اللحنى الهابط الاتجاه خاصة فى القفلات Descendent ، أو بالخط الصاعد ثم الهابط ، أما الاتجاه الصاعد مع القفلة الحادة ، فهو أسلوب غير معروف أو معمول به إلا فى حالات قليلة فى الفلكلور الأوروبى فقط .

٢٢ – الأغنيات التى ليست لها مُصاحبة إيقاعية من آلات الطرق بكافة أشكالها والتى لاتعتمد على إيقاع ثابت أى حرة الميزان Adlibitum، يُحِدُّها ويحركها هنا فقط الإيقاع الداخلى وإيقاع الجملة الكاملة المتكررة ، وفقا لمزاج المؤدى وطبيعة النص ووظيفته الاجتماعية، وفيها يكون الاعتماد على جَرْس التقطيع العروضى للكلمات المغناة ، وهذه الأغنيات تعتمد على قفلات وسكتات غير متوقعة مفتوحة (𝄐) أى – كورونا Corona ، سواء على ضغط خفيف أو ثقيل مصدرها فقط طبيعة وشخصية وكفاءة وإمكانيات المؤدى الصوتية والفنية ، وفى معظم والحالات هُن السيدات المسنات، خاصة عندما يؤدين أغنيات شوار العرائس ، تهنين الأطفال ، وحنون الحجاج ، العديد .

٢٣ – كثيراً مايُحلَّى أو يجمل اللحن ببعض الحليات والزخارف التلوينية التى قد تفرضها طبيعة ولون وطابع الأغنية ، ويتوقف ذلك على المؤدى أو المؤدية ومدى كفاءته الصوتية والفنية وخبرته الموسيقية .

٢٤ – تتميز الأغانى فى المناطق الساحلية خاصة فى منطقة قنال السويس المصرية وسواحل اليمن وعمان وبقية دول الخليج ، بوجود السنكوبات والرباط اللحنى بكثرة ، وهو ما يُضفى على الألحان الحيوية والسلاسة والحركة النشطة الدافئة [(١)] .

٢٥ – هناك تأثيرات أفريقية ونوبية مصرية واضحة فى ألحان وموسيقى الراقصات الخليجية وفى الجزيرة العربية ، تتمثل فى إستخدام السلم الخماسى الخالص أو المُطعَّم ، وفى إستخدام الإيقاعات المُركبَّة والمعقَّدة ، كما توجد بعض التأثيرات الأوروبية فى موسيقى المغرب العربى والسواحل المصرية والسورية واللبنانية ، تتمثل فى إستخدام المقامات الخالصة الكبيرة والصغيرة (التى لاتحتوى على ثلاثة أرباع الدرجات) وشبيهاتها العربية مثل (العجم ، النهاوند والكرد ومشتقاتها) وكذلك الإيقاعات الثنائية والثلاثية البسيطة ، وبعض الجمل اللحنية ذات الأصل والمذاق الأوروبى ، وهو ما يؤثر على شكل وطبيعة الأداء ، كما قد تُسمع بعض المفردات اللغوية الأجنبية الفرنسية والإنجليزية والإيطالية واليونانية ... إلخ .

٢٦ – تقوم الأغنيات العربية المأثورة بشكل عام على جنس أو أكثر من أجناس المقامات الموسيقية العربية متداخلة أو منفصلة أو متصلة أو على مقام واحد ، دون تحويلات سلمية أو مقامية إلى مقام أو سلم آخر Modulation ، ويرجع ذلك إلى أن الألحان سهلة قصيرة مَركَّزة تتكرر طوال القطعة ، وإلى أن الأغانى المُصاحبة بآلات محدودة الأوتار ، والمزامير ذات الخمسة أو ستة ثقوب أو أقل، تُضبط على نظام سلمى أو مقامى واحد ، وإذا ما طُلب أى تعديل لحنى أو مقامى ، فقد يتم إعادة ضبط الآلة كما فى الطنبورة الخليجية والسمسية والطنبورة المصرية ، أو تغيير المزمار أو الناى أو آلة الكوَلة (السَلاَّمية) وأستبدالها بقطعة أخرى خاصة بالطبقة أو اللحن أو المقام الجديد [(٢)] .

---

(١) السنكويات هى الضغوط التى تعترض سير الألحان فى غير مكانها الأصلى ، أى فى أماكن الضغط الخفيف . .

(٢) أنظر المصطلحات والآلات الشعبية الموسيقية المصرية .

٢٧ - من الملاحظ وجود علاقة وثيقة وأساسية بين اللحن وتركيبه، وبين نوع الأغنية وموضوعها ووظيفتها ، ففى أغانى العمل مثلا يُواكب اللحن حركة العمل وإيقاعه المنظم النشيط ، وعلى النقيض نجد فى أغانى المهد اللحن البطيئ الهادئ الحانى ، مواكبا للوظيفة التى خُلق من أجلها ، وكذلك هذه النوعية التى تؤديها الأم بمفردها لطفلها الوليد فى حنو ورقة ، بينما أغانى السمر والرقصات فى الأفراح تكون مشرقة مرحة قوية مليئة بالحيوية والحركة والإيقاع البهيج النشط واللحن الجميل السلس الصداح .

٢٨ - قد تتأثر منطقة معينة ما بألحان أو أجزاء لحنية أو نصوص وافدة من منطقة مجاورة أو خارجية أو أجنبية (نادرًا) ، ومن مجتمع نشأت فيه أصلا إلى مجتمع أو بلد آخر ، ولكنها لاتمر مع إقتباسها دون أن يحتويها الحس الشعبى فى داخله ، ليُعدِّلها ويطوعها بما يناسبه ، وقد يُستعار اللحن فقط أو النص فقط ليتوارد فى مناطق أخرى ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، لحن الأفراح المعروف فى مصر كلها وترَدده الفتيات فى معظم البلاد العربية :

شـــامى يا الـلارنج شـــامى	يامـــشـــق على الصـــوانى
قُـلتـلهــــا يـاحلـوه إورينى	على صـــدرك فـــرجـــينى
قــالتلى روح يا مـــسكـينى	دا صدرى بلاط حمامى بعينى ..إلخ

وهو لحن شامى الأصل (من الشام)، ولكنه كما ذكرنا متداول فى دلتا مصر والشرق والمغرب العربى مع بعض التغييرات الطفيفة .

وهناك أغنيات معروفة فى مصر ، ذات أصل وطابع أجنبى مقتبسة أو مُعدَّلة من لحن غير شعبى الأصل ، ولكن تم تعديله بشكل أكثر يُسرا وسهولة وسلاسة لحنية شرقية ومصرية الطابع ، مثل :

(عـروستنا ولافـيش كـدَه أبدا   دا جـمـالهـا يا سَـلاَم ياسـلام)

ويقوم هذا النص على لحَن مُحوَّر من السلام الملكى المصرى متأثرا كذلك بلحن - المارسيليز القومى الفرنسى - وحينما نعلم أن هذا اللحن معروف ومسجل من مدينة وقرى دمياط يزول العجب [١] .

---

(١) جمع هذا اللحن من دمياط عام ١٩٦٧ ، مرجع رقم ٢٩ ص ٧٦ رسالة دكتوراه . فتحى الصنفاوى .

٢٩ – تتميز الأغانى المأثورة بالنص الإلقائى الموزون ، مع الحفاظ الشديد على جرس القافية وإيقاع تفعيلات المقاطع المنتظمة للنص الشعرى الشعبى ، مع الحرص على العلاقة الوثيقة بين اللحن والنص الذى يؤدى وظيفته كأحد ألوان الإبداع الشعبى .

٣٠ – لايوجد للموال والنوعيات المشابهة التى تسير على نهجه كالقصص الشعبى والسير الشعبية ، إطار فنى وصياغة محددة أو شكل موسيقى ثابت وهو ما يميز الأغنيات والطقاطيق المعروفة ، نظراً لطبيعة هذه النوعية من الأداء الغنائى الخالص ، ولأن هذا اللون من الأداء الغنائى التلقائى ، يتطلب قدرة كبيرة على الارتجال ودرجة فنية عالية من الإبداع الفورى ، وهو أهم مايتميز به مؤدى الموال وما شابهه ، وهو مايجعل لهذا الفنان الشعبى قبولا وتقديراً خاصا عند مستمعية .

٣١ – تقتصر الممارسة الموسيقية المأثورة على الأداء الغنائى للصوت البشرى بالدرجة الأولى وبشكل أساسى خاصة فى مصر ومعظم الدول العربية ، وليس هناك مُصاحبة من الآلات الموسيقية (الوتريات ، آلات النفخ) اللا نادراً ، ولكن يكون الاعتماد كُلياً على المصاحبة بآلات الطرق الإيقاعية من الطبول والدفوف بأحجامها وأنواعها وأشكالها المختلفة والمتباينة بشكل كبير فى الدول العربية ، حيث تتنوع إلى أنواع وأحجام ومُسميات عديدة خاصة فى دول الخليج والجزيرة العربية ، بينما فى مصر تكون طبلة (الدربكة) هى عماد المصاحبة الإيقاعية ، مع التصفيق بالأيدى أو الدق بالأرجل أو أية أداة تُعطى صوتا مميزاً إيقاعيا (صفيحة – صندوق خشبى – وعاء – جحلة) ... إلخ .

أما الآلات الموسيقية المُصوِّتة النغمية الأخرى مثل المزامير والنايات والأراغيل والربابات والطنبورة والسمسمية والعود والكمان أحيانا ومتشابهاتها ، فهى قاصرة على الاستخدام الشعبى لطبقة المحترفين الذين يتعيشون من هذه المهنة ، بينما يبقى الاستخدام الفلكلورى قاصراً على الإيقاعات ، إلا فى حالات قليلة قد تُستخدم فيها المزامير البدوية أو الطنبورة فى النوبة والسمسمية فى القنال .

٢٣ – هناك ترابط وثيق بين المقامات أو السلالم أو التراكيب المتواردة بين الأغنيات وبعضها التى تؤدى متتالية أو متباعدة دون توقف ، أى هناك دائما تآلف وترابط بين كل قطعة وما بعدها وما قبلها أثناء الأداء ، فى سهولة وسيولة لحنية سلسة، وبشكل مُحكَم ودقيق تحكمه الخبرة والحنكة الفنية الفطرية للمؤدين البسطاء دون

مرشد ودون معلم أو قائد مدرب ، ويتم إنتقاء القطع المتتالية المترابطة وبتلقائية ودقة صحيحة تدعوا إلى الدهشة ، وهو ما يُحدث التدفق والسلاسة اللحنية بينها .

٣٣ – تُبنى معظم الألحان الغنائية على جملة لحنية أساسية تأخذ شكل المذهب أو اللازمة ، تتبعها الكوبليهات التى تقوم على نفس اللحن غالبا ، مع إختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية والتلوينات اللحنية التى تُحتمها طبيعة التقطيع العروضى لمفردات وكلمات أبيات ونص الكوبليهات .

٣٤ – يبدو أن المرأة هى المؤدى والمبدع الأساسى لأغانى المهد وتهنين الأطفال وأغانى وألعاب الطفولة ، ومعظم أغانى الأفراح وأغانى الحجيج والبكائيات ، وأغانى العمل الفردى اليدوى النسائية خاصة أغانى تجهيز شوار العرائس ومستلزماتهن ، وبعض أغانى المناسبات خاصة فى مصر والشام ، أما الرجال فقط يتخصصون فى أغانى الأفراح فى النوبة والبدو فى المشرق والمغرب العربى ، وأغانى السمر والطنبورة والليوة والركبانى الخليجية وأغانى الرعاة والصيادين والبحارة فى الخليج والبحر الأحمر والسويس .

٣٥ – بساطة النص واللحن فى الأغنيات المأثورة بوجه عام ، أتاح فرصة للجميع للاشتراك بحريِّة فى الأداء فى سلاسة ويسر دون أية متطلبات فنية خاصة ، حيث لايعتمد المؤدى على رخامة صوته وطلاوته ، بل يرددها بإمكانياته الصوتية الطبيعية المتواضعة مهما كانت كفاءته وقدرته ، وبذلك أتيحت لكل المشتركين سهولة الأداء والغناء دون وَجَل بين أفراد عشيرته وقومه .

٣٦ – قد تُؤدى الأغنية الواحدة بتلوينات مختلفة وفى مناسبات متعددة ، وذلك يرجع إلى مرونة اللحن وقوته، حيث يُعتقد كل مؤدى أن له الحق والحرية فى أداء اللحن على النص الذى يلائمه وفى المناسبة التى يراها وبالطريقة التى تستهويه ، ولكن يبقى اللحن الأساسى كما هو بأصله المرن واستخدامه تحت أى صورة من صوره العديدة المُنوَّعة .

٣٧ – تقوم الأغنية بدور فَعَّال مساعد للفنون الأخرى مثل الرقص والتمثيل والحكى ، حيث تلعب الأغنية دوراً أساسيًا فى إتمام وتنظيم الحركة الجسمية والتشكيلية وفعاليتها لخدمة الطقوس الاجتماعية بكافة صورها ، إلى جانب تحقيقها للمتعة الحسية والمعنوية لمن يؤديها أو يستمع إليها ، بجانب كونها مُنظِّمة ومُوجِّهة لحركة العمل الفردى والجماعى ، ومُصاحَبَة الحركة الجسمية والتحكم فى تنظيمها .

٣٨ – يحتل النص جانبا هامًا وأساسيًا من اهتمام المغنى والمستمعين واللحن هو الإطار المغلف له ، وبه يستطيع التأثير على المستمعين ، ولايستطيع أى مغنى أن يؤدى نصا دون توقيعه أو ترتيله بشكل إلقائى إيقاعى منظوم ، وعلى المؤدين أو المؤدى المنفرد ملائمة اللحن للنص من كافة جوانبه معنى وإحساسا وأسلوب أداء وصياغة .

٣٩ – هناك الكثير من النصوص التى قد تُؤدَى بلحن واحد أساسى له أهمية تركيبيه يمثل جانبًا كبيرًا من المأثور الشعبى ، بينما تتضاءل نسبة الألحان المتعددة لنص واحد .

ومن الملاحظ أنه فى كل منطقة معينة على الخريطة الفلكلورية ، وجود عدد من التيمات أو الجمل اللحنية التى تُبنى عليها أغنيات عديدة ، بينها إختلافات محدودة هى مجرد (تنويعات) على اللحن الأساسى الأصلى فيما يُشبه العائلات اللحنية ، وكل عائلة منها تقوم على لحن واحد قد تختلف مواضيع النصوص المضاعفة عليه إختلافًا كبيرًا وتباينا من حيث وظيفة الأغنية الاجتماعية .

٤٠ – يلاحظ أحيانا عدم وجود ترابط منطقى لأحداث موضوع الأغنية ، لأنها تحمل تجسيدًا لموقف شعورى وأحاسيس عاطفية ، فى نفس الوقت الذى تنتظم الأسطر وتتوافق لكى تتناسب مع تركيب اللحن الأساسى للقطعة ودرجاتها وإيقاعاتها ، دون أن يأثر ذلك على الكيان والبنيان الأصلى للأغنية ، وبالطبع فإن هذا لايفقد الأغنية ترابطها فى أغلب الأحيان ، بينما الأغنيات ذات المواضيع التى تحمل تعبيرًا إنسانيا معينا قد يختلف الأمر ، لأن الحبكة الدرامية للموضوع فى هذه الحالة لها تأثيرها الكبير فى شكل وأسلوب الصياغة اللحنية وروحها وجوهرها معا .

٤١ – للأغنية المأثورة معجمها ومفرداتها ولغتها البسيطة العامية التى تختص بها منطقة إنتشارها ، وقد تختلف بعض تلك المفردات ومعانيها وإستخداماتها من منطقة إلى أخرى ، كما تختلف التعبيرات والصفات فى اللهجات التقليدية فى البلد أو القطر الواحد ، ولكن وفى نفس الوقت تتشابه المضامين العامة والأساسية ، لأن الأنماط العديدة للأغنيات المأثورة تُعتَبر كلها وبشكل عام ملكية مشتركة ، لها مناسبتها ووظيفتها الاجتماعية التى تحدد أسلوب صياغتها اللحنية والإيقاعية وشكل الأداء المناسب ، والمفردات اللغوية والصور التعبيرية الجمالية الخاصة بكل نوعية منها .

٤٢ – قد تفقد بعض نصوص أغانى العمل والأطفال وغيرها أحيانا الوحدة الموضوعية والفكرية أو الترابط المنطقى للمعانى ، كما أن المؤدى نفسه قد يضطر إلى إضافة ما يطرأ على ذهنه للنص الأصلى أو ماقد ينساه منه ، بكلمات أو مقاطع مناسبة قد تكون بلامعنى واضح أحيانًا بشرط محافظته التامة على الوزن الشعرى أو الزجلى والإيقاعى ، وعلى وحدة القافية ومايناسب ويساعد على إستكمال وضبط الجملة اللحنية .

٤٣ – رغم أن اللغة العامية واللهجة الدارجة الخاصة بكل منطقة ، هى عماد نصوص الأغانى المأثورة ، إلا أنه قد لوحظ و جود بعض الأغنيات التى تتردد فيها كلمات وأجزاء كاملة أحيانا باللغة العربية الفصحى التى تم تطويعها بما يناسب شعبها ، وهذه الأغنيات عبارة عن (طقاطيق) أو موشحات تنتشر خاصة فى المناطق الساحلية المصرية كقنال السويس والاسكندرية وما حولها وسواحل اليمن والخليج ، حيث تتردد هذه الأغنيات فى جلسات السمر وبعض المناسبات الاحتفالية الرجالية فقط ، ولايُعرَف لما تنتشر تلك النصوص الفصحى فى المناطق والمدن الساحلية المذكورة فقط دون غيرها ، وهو تساؤل لابد من البحث عن إجابة شافية له .

٤٤ – تقوم معظم الأغنيات المأثورة شأنها فى ذلك شأن الزجل والشعر الشعبى على بحور الشعر القصيرة السهلة مثل :

(بحر المتدارك – بحر الرجز – بحر الرمل – بحر البسيط)

فقط دون البحور الأخرى .

٤٥ – تُصاغ جميع نصوص المواويل عادة فى بحر (البسيط) ويتكون عادة من أربعة أو خمسة أو سبعة أو تسعة أسطر (شطرات) ، قد تزيد فى المواويل القصصية الدرامية أو فى أجزاء السير الشعبية .

٤٦ – تتخذ نصوص الأغانى أنماطًا معينة فى مجالات التعبير والتصوير والوصف ، ولها مفردات محددة لكل مكان وبيئة محددة ، فالفتاة القروية دائما مثل القرية– جميلة ورائعة سوداء الشعر والعينين كالأرض السمراء طيبة خصبة ، وفتاة المدينة لها مواصفات أخرى مثل المدينة المبهرة اللامعة . وللرجل تشبيهات معينة يُنعت بها فى كل منطقة أو بيئة محددة ويُوصف بتشبيهات خاصة بها ... إلخ .

٤٧ – ترتبط الأغنية من خلال نصوصها بغايات وأهداف ووظائف تدريبية ، وقِيم تربوية وتعليمية وتثقيفية وتوجيهية وسلوكية وأخلاقية ، تدعو لاستيعاب العادات

والتقاليد الشعبية الموروثة ، إلى جانب تأكيدها على إكتساب قدرات ذهنية وعقلية خاصة تقوم الأغنية بتجسيدها وتصويرها وحشد المعانى والقيم والدعوة لها ، مُستخدِمة كل وسائل وفنون التعبير والتصوير الفنى اللغوى والبلاغى وكل المُحسِّنات البديعَية من جناس وطباق وتورية ، ولكن بفطرية وعفوية وبساطة شديدة الذكاء ، تجعل منها مدرسة شعبية لها من القوة التى تستطيع بها التأثير المباشر فى نفوس أبناء الطبقات السبيطة والشعبية ، وهى التى علَّمت وقوَّمت أجيالا عديدة على مدى التاريخ .

٤٨ – ليس من الممكن فهم وتقييم الأغنية دون تتبع ودراسة عنصريها الأساسيين وهما النص واللحن ، ولايمكن إستيعابها مالم تُسمع مُغنَّاه ومُؤداة من أفواة قائليها ميدانيا ، حتى يمكن التحقق من دلالاتها ومعناها وبنائها اللحنى والإيقاعى وخصائصها الفنية والجمالية ،فالنص الشعرى وحده لايكفى لدراسة الأغنية ، وأيضا لايمكن دراستها من واقع التدوين الموسيقى لها فقط .

ملحوظة وخلاصة خاصة للمؤلف :

تتمتع الموسيقى الشعبية والدارجة من دول الشرق الأوسط خاصة الدول العربية وإيران وتركيا وأفغانستان والهند وباكستان وغيرها ، بقدر عظيمة على التعامل وإستخدام الأبعاد الصغيرة Microton مثل ١/٤ ، ٢/٣ ، ٣/٤ تون ، وهو دليل قاطع على عراقة وأصالة هذه الشعوب الضاربة فى القدم تاريخيًا ، ودليل واضح على أنه كانت على أرضهم منذ بعيد حضارة فنية موسيقية مزدهرة ، إكتسبوا من خلالها الخبرة والمقدرة والكفاءة التى تُمكِّنهُم من أداء تلك المسافات الدقيقة التى تحتاج إلى أذن موسيقية فائقة الحساسية ، وخبرة وتدريب وإدارك عظيم على إستخدامها بسهولة ، كما توصلوا قبل غيرهم من الشعوب الأخرى والحضارات التى جاءت بعدهم أيضا ، إلى مرحلة الكمال الفسيولوجى والنفسى والقدرة على التحكم الدقيق فى الجهاز الصوتى والعصبى الإنسانى ، بعد أن مروا بالطبع فى مراحلهم الأولى بالأساليب البسيطة البدائية فى البناء اللحنى التى سبق الإشارة إليها مثل : الأوليجوكوردية وقبل الخماسية ، وتعدوها تطوراً إلى مرحلة الإحساس بالمقامية الكاملة ، والسلالم الدقيقة ذات الأبعاد المحددة المنتظمة ، والتى يتطلب كل منها إستعداداً نفسيا وعصبيا ووجدانيا معينا ، ولكل مقام منها طابعه الخاص ولونه المميز ، وعلى الإنسان المارس الموسيقى والمؤدى الجيد أن يتكيف نفسيا وفسيولوجيا للتمكن من أداء كل منها على أدق وجه ممكن ، إلى جانب إرتباط الموسيقى الشديد بالروحانيات والطقوس الدينية

التى يصل فيها الوجد الصوفى إلى أبعد مدى له ، وترتبط بالفلك والغيبيات وما فوق الطبيعة .

وهكذا كان التطور خُطوة خُطوة إلى التتراكوردية الرباعية مثل الأجناس فى الموسيقى العربية ، ثم السلالم الخماسية ومنها إلى السلالم السباعية والمقامات والراجات ... إلخ ، وهو ما لم تستطع الشعوب والأمم الأوروبية والأسيوية الأخرى أن تتوصل إليها أو تتخطاها وثبتت عند النظام الخماسى فقط ، أو النظام السلمى الكبير والصغير (الماجير والمينير) فقط وليس لديهم سواة ، بينما تعددت وتَشكَّلت الأساليب والألوان فى الموسيقى العربية إلى مدى بعيد من الثراء فى أنظمة التركيب والبناء اللحنى والمقامى والإيقاعى المتلون ، بتراكيب عديدة ثنائية وثلاثية بسيطة ومركبة ومعقدة ، بل وتداخل إيقاعى بين نموذجين أو أكثر ، وهو مايسمى به البوليرزم Polyrhythem المُلوَّن والمُنَّغم بين الضغط الثقيل والخفيف والمتوسط (الدم ، التك) .

وهذا كله دليل على التطور وليس عيبا كما قد يتصور أو يفهم البعض ، بل هو تقدم بعيدالمدى يبقى علينا كمعاصرين موسيقيين ومثقفين وجماهير ذواقة متفهمة ، أن ندعو إلى إستخدام كل هذه الإمكانيات الفنية التلوينية والثراء الواسع ، ورغم كل ذلك لم نَعُد نستخدم أو نستمع إلا إلى الإيقاعات البسيطة والدروب السهلة البسيطة فقط ، والمقامات المشابهة للسلالم الأوروبية (العجم والنهاوند) والمقامان الأساسيان فى الموسيقى العربية أى الراست والبياتى فقط ، والتى قُتلت إستهلاكا ، بينما توجد العشرات من المقامات والإيقاعات السلسة الجميلة الشجيةَ رغم كونها مُركَّبة ومُتشابكة أحيانا ، وهو ما تنجح الصياغة الفنية الموهوبة والخبيرة فى تقديمها إلى المستمع فى أروع صورها ، وهو ما لانعد نراه للأسف فى أيامنا هذه .

وهكذا فقدت الموسيقى الشرقية والعربية خاصة والمصرية على سبيل الدقة ، أهم مقوماتها وعناصر الأصالة فيها ، وبقت فقط القشور الهزيلة التى تُتيحها الآلات الأوروبية (الأورج والجيتار وبعض الآلات النحاسية والجازباند) التى تُعتَبر قاصرة عن أداء المقومات الفنية والجمالية للموسيقى العربية ، ولم يبقى غير الجرى بلهفة وراء الموضات والصرخات والإبهار السمعى والبصرى الموسيقى الأوروبى ، بعد أن تركوا هم أيضا روائع الإبداع الفنى الموسيقى الباروكى والكلاسيكى والرومانتيكى والحديث من الموسيقى المثقفة وموسيقى العقلاء ، وخبت أيضا الموسيقى الشعبية الدارجة بكل عناصر أصالتها وبقائها صامدة على مر الزمان رغم كل المتغيرات والمستجدات على الساحة الثقافية والفنية ، بينما ومن عجبَ ظلت الألحان

والآلات الموسيقية الشعبية التقليدية هى النبع الفياض لجماليات الموسيقى العربية والأجنبية أيضا على السواء ، ينهل منها الشرق والغرب معطيات لها رونقها وجدّتها وقبولها فى كل مكان .

أما على الساحة الموسيقية وحقل فنون الغناء والعزف الذى ينساب إلى آذاننا فى كل مكان وفى عقر دُورنا ورغم أنفنا ، فما زالت أجهزة الأعلام الرسمية وأسواق الكاسيت وأغنيات السينما والمسرح ، ترجع إلى الأسوأ والمضمحل فنيا شكلا ومضمونا نصا ولحنا وأداء إلى الوراء ، عودة إلى ماتخطاه أباؤنا وأجدادنا منذ عشرات بل ومئات وآلاف السنين أحيانا ، وإلى الموسيقى والغناء الهزيل البدائى ، وما هو ليس منا ولا لنا ولاعلينا ، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

* * *

قائمة بالمصطلحات العلمية والفنية والآلات الموسيقية الشعبية الواردة بالكتاب

١ – **الأبا** : هو الاسم الذى يطلق شعبيا على الة المزمار البلدى الشعبية المصرية الكبيرة (الباص) والتى تزداد طولا وغلظا عن الحجم العادى المعروف للآلة ، وهى تصنع أيضا من خشب الأبنوس وتعتبر كذلك من آلات النفخ ذات الريشة المزدوجة . (أنظر المزمار) .

٢ – **الإتناشر** : هو الأرغول البدوى المعروف فى الصحراء الغربية ومطروح والواحات ذو القمع الصفيح فى مقدمته مثل (الطورماى)، وكلها من آلات النفخ ذات الريشة الواحدة المصنوعة من الغاب (أنظر طورماى) .

٣ – **إثنوجرافيا** : Ethnography ، هو علم دراسة حضارة شعب معين أو منطقة جغرافية محددة ، ورسم صورة دقيقة لحياته ومعيشته ونظمه وعلاقاته وممارساته الاجتماعية .

٤ – **إثنولوجى** : Ethnology ، هو العلم الذى يعنى بدراسة الثقافات الإنسانية .

٥ – **أدليبيتوم** : Adlibium ، هو الأداء الغنائى أو الآلى الحُر الذى لايعتمد على إيقاع أو ميزان ثابت أو مصاحبة إيقاعية ، بل يُترك للمؤدى الحرية الكاملة فى التوقف أو البدأ كما يشاء .

٦ – **أرغول** : آلة نفخ شعبية مصرية تصنع من الغاب، لها أنبوبتان الأولى طويلة بدون ثقوب ثابتة النغمة تسمى (الردَّاد) بينما الأخرى أقصر ملتصقة بها ذات ست ثقوب تُسمى (القوال) لأداء الحركة اللحنية، والأرغول يعتبر من الآلات ذات المزامير المزدوجة البسيطة ، وهى تُصاحب المغنيين الشعبيين المؤدين للمواويل والقصص والسير الشعبية مع السلامية والطبلة الدربكة .

٧ – **أركيـولوجـيا** Archeology : هـى الدراسـات التى تتعلق بحيـاة وآثار الإنسان القديم .

٨ – **أغنية شـعبـية** Popular Song : هى الأغنيـة الدارجـة التى يؤلفـها ويلحنها ويؤدونها المحترفون من الفنانون الشعبيون من عامة الشعب .

٩ – **أغنية مأثورة** Folk Song : هى الأغنيـة المتواردة من المـأثور الشـعبى القـديم المجـهولة المـؤلف والملحن ، وليس لهـا بالطبع مـؤد مـعين بل هـى ملك لأبناء الشعب كله .

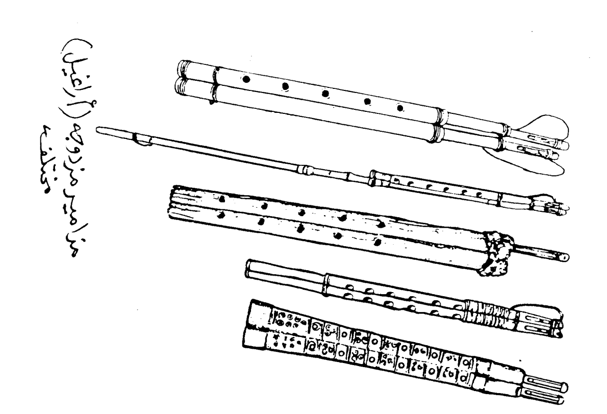
١٠ – **أكـورديون** : آلة نفخ ذات لوحة مفاتيح بيضاء وسوداء يحملها العازف معلقة فى كتفه، ولها منفاخ بالجزء الأيسر منها تحركه اليد اليسرى يتم بها دفع الهواء إلى الصمامات التى تتحكم المفاتيح فى مرور الهواء إلى المزامير التى يصدر منها الصوت عند الضغط على المفاتيح المطلوبة ، والأكورديون آلة أوروبية الأصل أمكن عمل بعض التـعديلات وإضـافـة أزرار تتـحكم فى إصـدار الدرجـات العـربيـة ذات الـ $\frac{3}{4}$ تون المستـخدمة فى المقامات العربية لكى تُستـخدم فى الفرق الموسـيقيـة الشرقـية وفى مصاحبة بعض المغنين والفرق الشعبية، خاصة فى الفرق الشعبية بالمدن .

١١ – **آلات لوحات المفاتيح** Key Boards : هى الآلات الموسيقية التى يتم فيـها إصدار الصوت عن طريق الضغط على المفاتيح والأصـابع البيضـاء والسوداء المتصلة بشواكيش تطرق الأوتار كما فى آلة الكلافيكورد أو البيانو ، أو بلامسات تنبر الأوتار كما فى آلة الهاربسكورد القديمة ، أو رافعات تتحكم فى الصـمامات والهواء ليصدر الصوت من مزامير خاصة مُركّبة بآلة الأورغن . (أنظر الآلات)

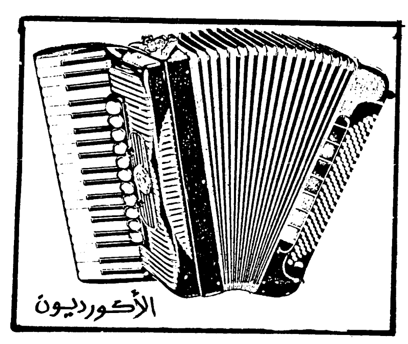
١٢ – **أمبيـــــتوس** Ambitus : هــو المحتوى النغـمى لأى جملة لحنيــة ، أو عدد الدرجات بين أغلظ درجة موسيقية مُستخدمة وأحــدّ درجـة مسموعــة فى تلك الجملــة الموسيقية .

١٣ – **أنتـيفـونيـة** Antiphony : هو الأداء الغنائى أو الآلى التـبادلى بين مغنى أو مؤدى فردى (صولو) وبين مجموعة أخرى ، أو بين مجموعتين أو شخصـين ، أى هو التضاد والتقابل بين الأصوات .

١٤ – **أنثـروبولوجى** Anthropology : هو علم وصف الإنسـان ككائن حى ودراسة التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية والسلالات اجتماعيا وثقافيا .



مزامير مزدوجة (أرغل) مختلفة



الأكورديون

١٥ - **أنثـروبوجينى Anthropogeny** : هو علـم دراسة تطور السلالات البشرية .

١٦ - **الأنثروبومـترى Anthropometry** : هو علم دراسة مقاييس الجسم الإنسانى .

١٧ - **إنثومـيوزيكـولوجى Ethnomusicology** : هو علم دراسة الإبداع والممارسة الموسيقية للإنسان بمختلف صورها وأنواعها .

١٨ - **أكسـنت Accent** : هى مواضع الضغوط الثقيلة الواضحة للإيقـاعات والتى تعـرف بـ . دم - فى الموسـيـقى العـربيـة ، أو الضـغـط الأول فى الموازين والإيقاعات الأوروبية .

١٩ - **الأكواب أو الزجاجات** : هى أداة طرق شعبية معروفة خاصة فى المدن الساحلية المصرية ، عبارة عن عدة أكواب أو كؤوس من الزجاج تُملأ بالمياه بنسب معينة ، وترص على نحـو معين وفق الترتيب النغمى المطلوب الصادر عن طرقها بواسطة ملعقة لتُصدر صوتا رنانا مميزًا ، وقد تكون مجرد الطرق بملعقة بين كوبين أو زجاجتين أو أكثر ، وهذه الأداة تُستخدم فى مصاحبة الغناء فى جلسات السمر والصحبة من الرجال خاصة من عمال البحر والموانى .

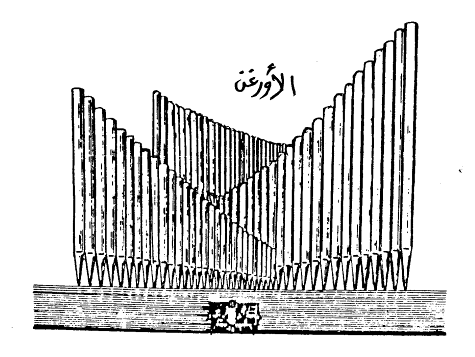
٢٠ - **أوبرا Opera** : هى مسرحية شعرية موسيقية تؤدى غناءً كاملاً بالأصوات الفنية المُدرَّبة عاليا بمصاحبة الأوركسترا السيمفونى من أولها إلى آخرها ، تسبقها إفتتاحية موسيقية خالصة تُعبِّر عن الأحداث الدرامية لقصة الأوبرا .

٢١ - **أوراتوريو Oraturio** : هى أوبرا دينيـة أوروبيـة تدور أحـداثها حـول قصص من الإنجيل ، كانت تُقدَّم فى زمـام الكنائس أو فى بعض المسارح قديما دون إخراج مسرحى أو ديكور أو ملابس ... إلخ .

٢٢ - **أورجانوم Organum** : يطلق هذا الاسم على أنواع عديدة من التأليف البوليفونى المتعدد التصويت فى مراحله الأولى ، بمعنى إضافة أصوات وألحان جديدة إلى لحن أصلى رئيسى ، وكانت البداية بغناء التراتيل الكنيسية بعدة خطوط لحنية فى نفس الوقت منذ القرن العاشر الميلادى فى أوروبا .

٢٣ - **أورجانولوجى Organology** : هو علم دراسة الآلات الموسيقية القديمة والحديثة وتصميمها وصناعتها .

الأكواب والزجاجات المصفقة



٢٤ – الأورغن Organ : آلة نفخ من آلات لوحات المفاتيح التي يصدر منها الصوت نتيجة للضغط على المفاتيح المتصلة بصمامات تسمح للهواء المضغوط بالبدالات أو الموتورات الصغيرة للمرور إلى المزامير المختلفة الأحجام والأطوال لتصدر الصوت بالدرجات الصوتية الموسيقية المختلفة المطلوبة .

٢٥ – أوستيناتو Ostinato : أو باص الأرضية ، هو لحن صغير أو عبارة موسيقية صغيرة تُسمع متكرر باستمرار أسفل اللحن الأصلى الطويل أو أسفل عدة ألحان متآلفة فى مجموعها .

٢٦ – أوليجوكوردية Oligochordy : مصطلح موسيقى لاتينى، يعنى البناء اللحنى القائم على عدد قليل من الدرجات الصوتية الموسيقية لايتعدى أربعة درجات .

٢٧ – أوكتاف Octave : هى المسافة بين أية درجة موسيقية والدرجة مثيلتها الأعلى (الجواب) أو السفلى (القرار) ، أى المسافة بين (دو ـــ دو ١) على سبيل المثال ، وهو مايسمى (ديوان) فى الموسيقى العربية .

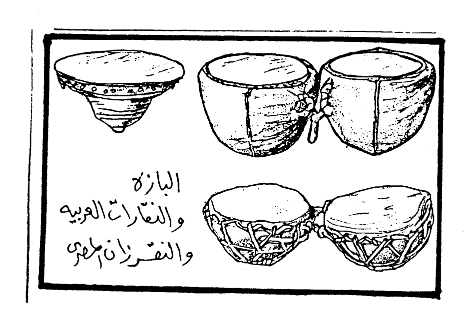
٢٨ – الأيديوفونية Idiophony : هى آلات الطرق الإيقاعية التى ليس لها صندوق مصوت للرنين أو غشاء للطرق عليه ، ولكن جسم الآلة بذاته كاملا يصدر عنه الصوت بطرقه أو رجه مباشرة كالمثلث والجونج والكاسات والصاجات ... إلخ .

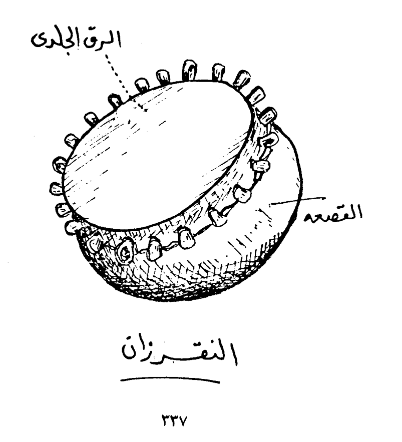
٢٩ – بارافونيه Paraphony : هى التوازى التام للخطوط اللحنية على مسافة أو مسافات أو أبعاد معينة لتكون بمثابة تصوير للحن المسموع على طبقة أخرى أو مسافة متآلفة من أول اللحن إلى آخره لتُسمع كلها فى نفس الوقت .

٣٠ – البازه : طبل صغير عبارة عن طبق من الصاج أو الفخار مشدود عليه رق جلدى لتصبح بمثابة صندوق مُصوت ، يطرق عليه بعصا صغيرة باليد اليمنى بينما تُمسك الطبلة نفسها باليد اليسرى ، والبازة أداة إيقاعية هامة خاصة فى فرق المزمار البلدى الصعيدى ، كما قد يستخدمها المسحراتى فى شهر رمضان المعظم خاصة فى المدن .

٣١ – باص الأرضية : (أنظر أوستيناتو) .

٣٢ – بَلاّنه : الأسم الشعبى الذى يُطلق على السيدة التى تتولى تزيين وتجميل الفتيات إستعداداً لليلة الزفاف فى القرى والأحياء الشعبية بالمدن . (أنظر الماشطة)


البازة
والنقارات العربيه
والنقرزان المصرى


الرق الجلدى
القصعه

النقــرزان

٣٣ - بنتاتونيه Pentatony : هى الموسيقى القائمة على السلالم الخماسية ، التى يتكون فيها التدرج السلمى للدرجات الموسيقية من خمس درجات فى الأوكتاف بدلا من سبعة درجات كما فى السلم السباعى ، وهو أسلوب ونظام فى البناء اللحنى للموسيقى الأفريقية والآسيوية والأسكتلندية .

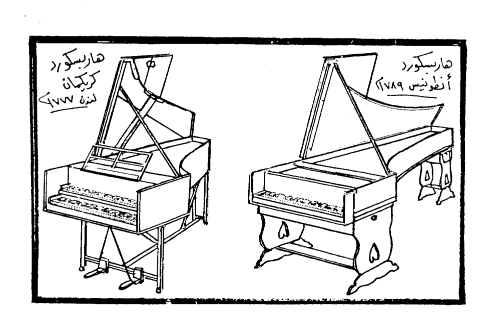
٣٤ - بنجز : أداة طرق إيقاعية عرفت فى مصر منذ النصف الثانى من القرن العشرين ، وهى عبارة عن طبلتان أو علبتان صغيرتان ملتصقتان معا أحدهما أكبر من الأخرى ، وهى تُصنع من النحاس أو من الألومنيوم ولهما رق واحد علوى مشدودة على الفتحة العليا الأوسع ، ولكل منها درجة صوتية محددة عادة ما يفصل بينهما مسافة خامسة ، أى أن أحدهما أغلظ من الأخرى ، ويضع العازف الآلة بين رجليه وهو جالس ليطرق عليها بأصابع اليدين ليشكلا معا صوتى الـ (دم ، تك) فى الإيقاعات والدروب العربية ، وترجع تلك الآلة إلى أصول قديمة أفريقية وأمريكية لاتينية ، والبنجز يُصاحب الأغانى والرقصات وبعض المغنيين الشعبين والفرق والموسيقية المعاصرة بمختَلف نوعياتها خاصة فى الوجه البحرى كآلة إيقاعية هامة .

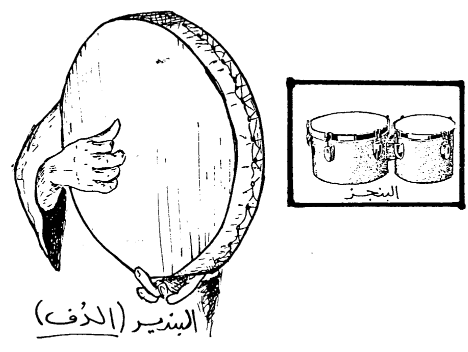
٣٥ - البندير : هو أحد أنواع الدفوف المصرية ذات الرق الواحد والإطار الخشبى الدائرى الرفيع نوعا دون الدفوف الأخرى ، والبندير خالى من الصنوج ليستخدم فى حلقات الذكر والمواكب الاحتفالية الصوفية الدينية ، وقد يُستخدم في حفلات العرس لزفاف العرائس وفرق التنورة ومصاحبة الرقصات الشعبية ، وتُمسك الآلة باليد اليسرى بينما تطرق باليد اليمنى بأطراف الأصابع ، وتسمى الآلة أحيانا (الطار) .

٣٦ - پورتامنتو Portamento : هو التنقل من درجة صوتية إلى درجة أخرى أعلى أو أخفض منها ، مرورًا بالنغمات الوسطى بينهما بنعومة وسلاسة أنزلاقا .

٣٧ - بولى ريتم Polyrhythem : هو التعدد الإيقاعى الذى يجمع بين أكثر من نموذج إيقاعى تُسمع كلها مجتمعة فى نفس الوقت .

٣٨ - بوليفونيه Polyphony : هى فن نسج الألحان المتداخلة التى تُسمع متوافقة معا فى وقت واحد ، وفيه تُسمع عدة ألحان أو خطوط لحنية معا فى نفس الوقت ، ولكل لحن منها رغم ذلك قيمته الذاتية متعادلا مع الألحان الأخرى ، وهى الأسلوب الذى إزدهرت به الكتابة الموسيقية منذ نهاية العصور الوسطى وعصر الباروك .


هاربسكورد
أنطونيس ١٧٨٩م
هاربسكورد
كركمان
لسنة ١٧٧٧م


البنجز
البندير (الدُف)

٣٩ – بيانو Piano : آلة طرق وترية ذات لوحة مفاتيح بيضاء وسوداء متصله بشواكيش تطرق الأوتار عند الضغط عليها ، وهى تعتبر آله عزفية منفردة مهمة وآلة مصاحبة للغناء والآلات الأخرى ، إلى جانب كونها آلة موسيقية دراسية أساسية .

٤٠ – البيدال البوليفونى Pedal note : هو صوت واحد (درجة واحدة) تسمع ممتدة أو متقطعة طوال الوقت أسفل اللحن الأصلى المسموع ، وهو عادة مايكون على الدرجة الأولى أو الخامسة أحيانا ، وهذه النوعية منتشرة فى الموسيقى الشعبية والعربية خاصة فى إستخدام وتر أو صوت أو أنبوبة بدون ثقوب تصدر صوتًا واحدًا ثابتا يسمى شعبيا فى مصر (الرَدَّاد) كما فى الربابة والأرغول ... إلخ .

٤١ – تتراكورد Tetrachord: هو أى تسلسل من أربعة درجات متتالية تشكل وحدة تسمى (جنس) فى الموسيقى العربية ، والمقام فى الواقع يكون جمع بين جنسين أو تتراكوردين متجاورين أو متصلين أو منفصلين .

٤٢ – التحميد : لون من ألوان الغناء الجماعى فى الكويت والخليج ، يؤدى بمناسبة ختم الطفل لحفظ القرآن الكريم ، وتُتلى فى التحميدة أى حمد الله وشكره على توفيقه للطفل ، وتردد فيه بعد كل جملة تحميد كلمة – آمين .

٤٣ – تحويلات Modulation : أى التحويل السلمى أو المقامى ، وهو التحول داخل المقطوعة الموسيقية الآلية أو الغنائية من مقام إلى آخر أو من سلم إلى آخر وفق قواعد وأسس فنية معينة .

٤٤ – التختروان : هو الاسم الشعبى للهودج الذى تجلس فيه العروس محمولا فوق الجمل أو الحصان عند زفافها حتى منزل العريس ، ويُطلق عليه كذلك (المحْمَل ، المَحْنى) .

٤٥ – التروبادور والتروفير Troubadours Trouveres : هم جماعة من الشعراء والمغنين والعازفين الشعبيين الجوالين فى أنحاء أوروبا من دويلة إلى دولية ، ومن بلاط إلى آخر ، وتحمل أعمالهم الطابع القومى والشعبى الأوروبى خاصة فى أسبانيا وفرنسا وإنجلترا فى القرن الرابع عشر الميلادى ، وقد ساهموا إلى حد كبير فى تاريخ تطور الموسيقى الأوروبية .

٤٦ – تطويح : هو الأداء الغنائى الألقائى الارتجالى الطابع الذى يعتمد على مد الحروف ومَطّها وتطويلها مجزأة أو مقطعة فى الأداء الغنائى الحُر خاصة فى أغانى المراثى والعديد فى مصر .

٤٧ - **تقميش** : هو إعداد شوار وجهاز العروس وشراء الحاجيات الخاصة بالعرائس فى لبنان .

٤٨ - **التلت** : الأسم الشعبى الحديث لآلة (الأبا)، وهى المزمار البلدى الغليظ الصوت الأكبر حجما وطولا . (أنُظر الأباء ، المزمار) .

٤٩ - **التلميسه** : موكب يطوف فيه الأطفال فى سلطنة عمان حول المنازل إبتداء من منتصف شهر رمضان المعظم يطلبون فيه الهبات والحلوى من أصحابها وهم يمسكون المصفقات المصنوعة من الحجارة المسماة عندهم بـ . القرنقشوه - والتلميسة تشبه مواكب الأطفال فى رمضان فى مصر وهم يحملون الفوانيس . (أنظر قرنقشوه) .

٥٠ - **تنويعات Vareation** : هى إعادة تناول جملة لحنية لعدة مرات، وفى كل مرة يتم التعامل معها وصياغتها بشكل مختلف من حيث السرعة أو الزمن ، وبالتطويل أو التقصير أو تغيير المقام أو السلم أو تغيير الآلة أو الصوت ، أو تغيير التناول الهارمونى أو البوليفونى وكافة صور التنويع الفنية المعروفة .

٥١ - **توريه** : من بديع الكلام وفيها يُورد لفظ بمعنى ظاهر ولكن يُراد به معنى آخر .

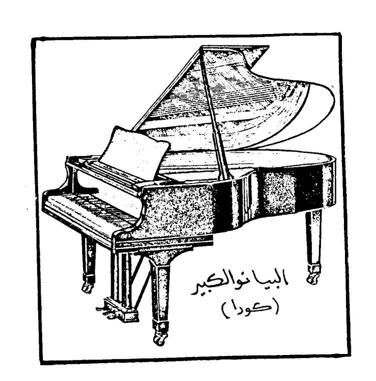
٥٢ - **تونيك Tonic** : أى الأساس وهى درجة الركوز أو الدرجة الأولى لأى سلم أو مقام ، وهو أيضا المصطلح الذى يطلق على التآلف الرأسى الثلاثى أو الرباعى المبنى على الدرجة الأولى للسلم .

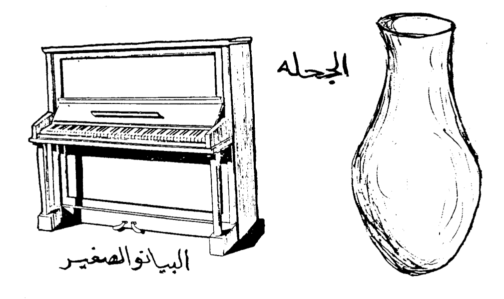
٥٣ - **التينيمه** : إسم يُطلق على الغناء الجماعى للبحارة وعمال الغوص فى الكويت وسلطنة عمان ، والتى تؤدى أثناء العودة بعد عدة شهور تصاحبها رقصة خفيفة على ظهر السفينة ، ويُطلق عليها أيضا (الهولو) أنظر .

٥٤ - **جَحُله** : هى إناء فارغ كبير لحفظ المياه من الفخار (زير) تستخدم كآلة إيقاعية يطرق على جانبيها باليدين فى الكويت والخليج .

٥٥ - **الجُرّن** : هو الساحة المتسعة أمام بيوت الفلاحين فى القرى أو فى الحقول ، والذى توضع فيه المحاصيل لتجف ثم درسها وغربلتها وذروها وتنظيفها وتعبئة المحاصيل وتخزين القش .

٥٦ - **الجلوة** : تعنى تزيين وتجميل العرائس فى الليلة السابقة لليلة الزفاف ، وفيها كان العرَسان يذهبون إلى الحمام العمومى أو يستحمون ويتزينون فى بيت العم أو الخال ، والجلوة لغويا تعنى تلميع الشيئ وتزيينه وتنظيفه .


البيانو الكبير
(كودا)


الجحله
البيانو الصغير

٥٧ – جليساندو Glissando : وهى زحلقة الصوت الغنائى أو الآلى بين درجتين صوتيتين تفصلهما مسافة كبيرة صاعدة أو هابطة .

٥٨ – جناس : الجناس في اللغة هو إشتمال الكلام على لفظين متفقين فى كل الحروف شكلاً وعدداً أو فى أكثرها ، مع إختلاف المعنى والهدف من الاستخدام ، وهو من بديع اللغة العربية .

٥٩ – الجنس : فى الموسيقى العربية يعنى أربعة درجات متجاورة من المقام وهو مايصطلح عليه بـ . التتراكورد (أنظر) .

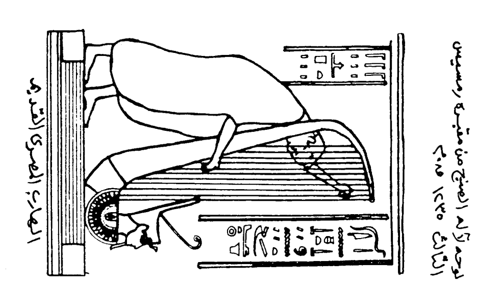
٦٠ – جنك أوصَنّج : هو القيثارة أو – الهارب المصرى القديم ، وهو عبارة عن صندوق مُصوِّت تخرج من جانبها عمود ملتف من أعلى لكى تثبت عليه الأوتار الجلدية أو المعدنية بمفاتيح ، بينما تُربط من الناحية الأخرى على وجه الصندوق المصوت مارة على فرس صغير من الخشب ، وتنبر تلك الأوتار المطلقة بواسطة الأصابع أو بريشة أو قطعة صغيرة من الخشب أو الجلد دون عفق عليها ، وبذلك يكون عدد الأصوات فى الآلة هو نفسه عدد الأوتار ، وهى تعتبر أول آلة وترية عرفها الإنسان المصرى وعرفها العالم كذلك ، وهو ماتؤكده الآثار واللوحات الجدارية المصرية الفرعونية .

٦١ – الجهاز : أو الشوار أو التقميش هو الملابس والأدوات المنزلية والموبليا والمفروشات ألتى تجهزها العائلة للعروس ، وتُسمى فى لبنان التقميش وفى الأردن وسوريا ومصر الجهاز أو الشوار .

٦٢ – الحداء : أشعار تلقى بأصوات رقيقة وألحان موزونة فى مساحة صوتية ضيقة نوعا ليترنم بها الرُكبان فى قوافل الأبل لتنشيط حركتها وتخفيفا من عبء السفر الطويل الشاق ، فى أداء إرتجالى الطابع .

٦٣ – الحضْرة : هى إجتماع دينى فى أحد المساجد أو الزاويا أو المنازل يؤمه الرجال والشباب ، يستحضرون فيه سيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ويقرأون القرآن الكريم والأذكار والأدعية والأوراد ، تبركا وتقربا إلى الله تعالى فى القرى والأحياء الشعبية فى المدن ، وقد إنحسرت هذه السُنَّة الحميدة فى السنوات الأخيرة .

٦٤ – حنون الحجيج : هى الأغنيات والأهازيج المأثورة التى كانت تؤدى بمناسبة ذهاب الحجاج أوالعودة من الأراضى الحجازية المقدسة .



لوحة آلة الصنج من مقبرة رمسيس الثالث ١٢٢٥ ق.م

الهارب المصري القديم



الكنارة والجنك (الهارب)

٦٥ – **الختمة** : هو الاحتفال الذى كان يقام بمناسبة إختتام الطفل حفظ القرآن الكريم فى الكُتَّاب ، وفيها تقام وليمة للفقراء وأهل السبيل والجيران والأقارب، يعقبها ذكر وتلاوة للقرآن وللسيرة النبوية الشريفة ، ويُطلق على الختمة (الخاتمة) التحميدة فى الجزيرة والخليج .

٦٦ – **الخُماْسية** : نظام خاص فى البناء اللحنى يعتمد على خمسة درجات فقط من السلم الموسيقى ، وهو الطابع المميز للموسيقى الأفريقية والنوبية المصرية وموسيقى جنوب شرق آسيا وإستكلندا ... إلخ (أنظر البنتاتونيه) .

٦٧ – **الخُمْسية** : هى آلة نفخ خشبية شعبية مصرية من المزامير ذات الريشة المزدوجة المعروفة بهذا الأسم فى الواحات ومطروح ، وهى تصنع من خشب الأبانوس ولها بوق متسع وعلى جدار أنبوبتها خمسة ثقوب فقط ... ، وللآلة صوت حاد لامع لذلك تُستعمل خاصة فى مصاحبة الغناء والرقص الجماعى للأهازيج البدوية (أنظر المزمار البلدى) .

٦٨ – **خيال الظل** : هو لون من ألوان المسرح الشعبى القديم الذى انتشر فى مصر منذ عدة قرون ، وهو عبارة عن تمثيلية نقدية اجتماعية سياسية توجيهية فى قالب فكاهى خفيف ، يقصد به إيصال أفكار وأهداف معينة من التوجيه المعنوى لأبناء الشعب ، ولكن من خلف ستار وإضاءة تعكس عليها صورة أو أشباح الممثلين فى حركاتهم وأصواتهم دون التعرف عليهم ، لذلك سُمى بخيال الظل ، الذى أدى بدوره إلى ظهور أشكال فنية أخرى جديدة فيما بعد .

٦٩ – **الدربُكَّة** : آلة طرق إيقاعية من النقاريات والطبول الشعبية المصرية ذات الرق الواحد ، وهى منتشرة فى معظم الدول العربية ، ويُصنع جسمها الأسطوانى المختصر من الوسط من الفخار ولها فوهة متسعة ، عليها رق من جلد الماعز أو من جلد السمك البياض أو من البلاستيك حديثا ، تُسند الدربكة على ركبة العازف الجالس أو تعلق فى الكتف بحزام ، وهى أداء إيقاعية أساسية فى جميع أنواع الفرق الموسيقية العربية والشرقية ، لمصاحبة الأغانى والموسيقى والرقص الفردى والجماعى وجلسات السمر والأفراح والأغنيات المأثورة ، ولها حجم كبير نوعا يسمى (الدُهلَّة) .

٧٠ – **الدُف** : آلة طرق شعبية مصرية عربية ذات رق واحد مشدود على إطار خشبى رفيع نوعا سُمكه حوالى ٦ سم ، يُمسك باليد اليسرى بينما يُضرب عليه بأصابع اليد اليمنى فى وسطه وحافته ، وهو يشبه البندير ولكنه ذو إطار أرفع ، ليُستخدم فى مصاحبة الشعراء والمداحين والمغنيين الشعبيين ، كما أنه آلة أساسيةً فى مصاحبة حلقات الذكر والمواكب الاحتفالية الدينية والرقص الشعبى الجماعى (أنظر البندير) .





ربابة مصرية ذات وترين

٧١ – الدولاب : قطعة موسيقية آلية عربية صغيرة عبارة عن إستعراض لحنى لمقام ما ، دون أن تتخلله أية تحويلات مقامية أخرى ، وبذلك من اليسير حفظه وترديده والتعرف على المقام المبنى عليه بسهولة مثل : دولاب راست ، دولاب بياتى ، دولاب حجاز ... إلخ .

٧٢ – دَهُلَّه : هو طبله الدربكة الكبيرة الحجم ، (أنظر دربكة) .

٧٣ – ديوان : مصطلح فنى فى الموسيقى العربية يُطلق على أى تدرج سلمى من ثمانى درجات أو أصوات موسيقية ، بينها سبعة مسافات والدرجة الثامنة هى تكرار أو جواب الدرجة الأولى ، والديوان يعرف باسم (الأوكتاف) فى الموسيقى العالمية (إنظر) .

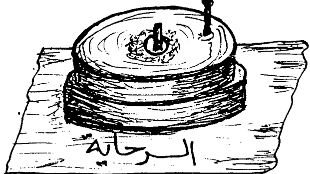
٧٤ – راجا Raga : هو تشكيل سلمى من ثمانى درجات متتابعة بينها مسافات معينة تختلف من راجا إلى أخرى فيما يُشبه المقامات والسلالم فى الموسيقى العربية والعالمية ، ولكن فى موسيقى الهند وشبه الجزيرة الهندية ، ويُعرف منها حوالى ٣٦ راجا .

٧٥ – الربابه : آله موسيقية وترية من آلات القوس البدائية والقديمة جداً ، وهى بسيطة التركيب والصناعة والعزف ، ولها عدة أشكال فى كل مكان من العالم ، وفى مصر تُصنع من صندوق مُصَوِّت عبارة عن نصف جوزة هند ، يشد عليها رق جلدى وفرس صغير من الخشب تمتد عليه الأوتار من ظهر الصندوق إلى الرقبة الممتدة، وعليها وتر واحد أو وترين من المعدن أو من شعــر الفرس إلى المفاتيح أو ملاوى الضبط ، ويصنع القوس الذى تُحك به الأوتار من قطعة من الخيزران المشدود عليه خصلة من شعر الفرس ، ليَصدُر الصوت الخافت الشجى من الأوتار التى تُعفق بأصابع اليد اليسرى لإصدار عدة درجات منه ، بينما يظل الوتر الثانى بلا عفق غالبا ليكون بمثابة (رَدَّار أو زَنَّان) يُعطى درجة بيدالية ثابتة واحدة فقط كأرضية مستمرة أثناء العزف .

وللربابة أسماء عديدة فى مصر والدول العربية والعالم مثل : الجوزه – الأرنبة – رباب – ريبيك ، وتعرف باسم (سيجرى) فى النوبة المصرية ، وقد إنتقلت الآلة من الشرق إلى أوروبا لتتطور بعد ذلك إلى (الفيولينه) ، لترجع بعد ذلك إلى الشرق والعالم العربى باسم (الكمان) أو الكمنجة .

والربابة آلة أساسية فى مصاحبة المغنين وشعراء السير والقصص الشعبية والمواويل ، وتشترك منها مجموعة من الربابات يقودها الريِّس (العازف والمغنى الأول) ولا تصاحبها آلات مُصوِّته أخرى عادة ، بل تقتصر المصاحبة فى الغالب على الإيقاعيات من الدفوف والرق والطبلة الدربكة أو البازة والنقرزان خاصة فى الصعيد ، بينما يقتصر الأداء فى فرق الدلتا على ربابة واحدة مع السلامية (الكَوَلة) والدَربُكَّة والرق . (أنظر تلك الآلات) .

٧٦ - الرحاية : هى إداة أو آلة بدائية لطحن الحبوب كانت منتشرة فى القرى المصرية ، وهى تتكون من شقين أو قطعتين كبيرتين مستديرتين من الحجر الصَوّان ، الأولى السفلى وهى الأكبر قليلا والثابتة على الأرض ، بينما الأخرى تكون أعلاها وتتحرك فوقها بواسطة يد قوية وفى وسطها فتحة متسعة نوعا توضع فيها الحبوب ومع دورانها تسحق وتطحن الحبوب التى تَنزل من بين الرحاتين لتُجمع بعد ذلك فى إناء الطحن ، وقد إندثرت هذه الأداة تقريبًا بعد إنتشار الميكنة فى كل مكان فى مصر والعالم العربى .



٧٧ - الردَّاد : هو الأسم الشعبى الذى يُطلق على الوتر المطلق بدون عفق فى الربابة ، والذى يتردد صوته باستمرار أثناء العزف ، كما يوجد نفس الصوت فى الأراغيل وكافة المزامير المزدوجة التى يُخصص فيها مزمار وأنبوبة بدون ثقوب لتُصدر أيضا صوتا واحدًا مستمرًا ، والذى يسمى أيضا به الزنان . (أنظر الربابة ، الأرغول) .

٧٨ - الرقُ : آلة طرق ذات رق جلدى واحد مرن مشدود على إطار خشبى يتراوح قطره بَين ٢٣ - ٢٥ سم ، مركب به أربعة أو خمسة أزواج من الصاجات المزدوجة أو الصنوج النحاسية لإصدار نوع من الزخرفة الإيقاعية ، ويُمسك الرق باليد اليسرى ويطرق بأطراف أصابع اليد اليمنى فى وسط الرق وأطرافه ، ويستخدم الرق فى مصاحبة فرق التخت العربى وجميع الفرق الموسيقية الشعبية والفنية المعاصرة .

٧٩ - الرؤية : هى إستطلاع هلال شهر رمضان المُعظَّم لإعلان بداية شهر الصوم الكريم فى إحتفال ومهرجان رسمى وشعبى .

٨٠ - **رجيستر** Register : إصطلاح يعنى المدى الصوتى أو المساحة الصوتية للأصوات البشرية أو الآلات الموسيقية ، أى هو المصطلح يَعنى المسافة بين أغلظ وأخفض درجة صوتية مسموعة من لحن أو أغنية ما ، أو بين أَحَدُ وأغلظ درجة بها .

٨١ - **ريستاتيف** Recitative : هو الإلقاء والغناء المُوَقَّع المنغم القريب من أسلوب الحديث العادى .

٨٢ - **رينيصانص** Renaissance : بمعنى عصر النهضة الأوروبى ، وهى عودة الروح إلى الحياة والدراسات العلمية والفنية والفلسفية والأدبية الأوروبية ، والعودة إلى الثقافة والعلوم والفنون الأكاديمية بين أعوام ١٤٠٠ - ١٦٠٠ م .

٨٣ - **زُمَّارة** : هو الأسم العامى المصرى الذى يُطلق على آلات النفخ من الغاب أو المزاميز بشكل عام ، خاصة التى يستخدمها الهواة وغير المحترفين .

٨٤ - **زُرنا ، زورنا** : آلة نفخ خشبية مصرية شعبية خاصة بالبدو فى الصحارى ومطروح ، وهى من المزامير البلدية ذات الريشة المفردة المصنوعة من الغاب وعلى جدارها توجد ستة من الثقوب ، وتُستَخدم فى مصاحبة الرقصات والأغانى والأهازيج الجماعية التراثية .

٨٥ - **ساقية** : أداة بدائية لرفع المياه من الترع إلى المراوى الصغيرة بواسطة عجلة كبيرة بها جِرار أو دواليب تحمل المياه ، يجرها ثور يحرك عجلة أفقية كبيرة من الخشب ، وقد بدأَت فى الاندثار بعد أن إنتشرت مواتير رفع المياه فى كل مكان .

٨٦ - **السامرى** : لون من ألوان الغناء البدوى السعودى والخليجى يقوم على قصائد موروثة يؤدونَها فى حفلات وجلسات السمر والمخيمات ، والسامرى أيضا إسم يُطلق على رقصة شعبية رجالية ، وكذلك إسم لايقاع ثنائى مُركَّب .

٨٧ - **سبِّس** : هى المزمار البلدى الصغير الحجم والأقصر طولا من المزمار البلدى العادىَ ، وهو يُعتبر (السوبرانو) لها ، والسبس يشترك فى فرقة المزمار البلدى المصرية كآلة رئيسية (الريِّس) ، أو الصولو المؤدى للألحان الرئيسية ، لكونها آلة حادة الصوت لامعة بينما بقية المجموعة ردَّادة ومكملة لها ، إلى جانب أداء - الفرشة - أو الأرضية للجمل الموسيقية .

٨٨ - **الستَّاويه** : آلة نفخ خشبية من الغاب تُعتبر من المزامير المفردة ، ولكنها عبارة عن قصبتَين أو أنبوبتين متساويتى الطول والسمك ملتصقتين معا ، ولكل منها خمسة أو ستة ثقوب متقابلة تقفلان وتفتحان فى نفس الوقت بواسطة أصبع واحد من إحدى اليدين ، وهى بمثابة زمارتين معا متشابهتين ، وهذه الآلة منتشرة فقط فى الصحارى والواحات ومطروح وتُشبه المَجرونه البدوية أيضا .

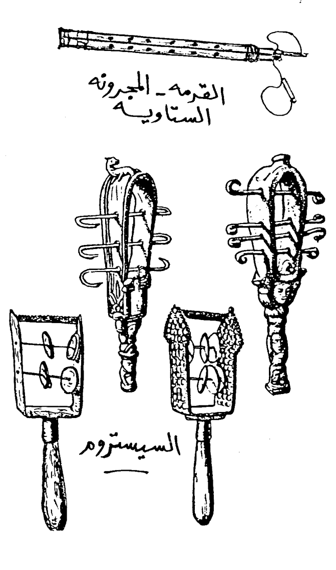
٨٩ - **السيستروم** : آلة طرق إيديوفونية فرعونية الأصل قديمة جداً ، وهى عبارة عن قضيب مزوى على شكل حرف   أو حدوة حصان ، ومن أسفلها يتدلى مقبض لليد ويخترق طرفيها ثلاثة أو أربعة أسلاك معدنية نهايتها تمر خلال ثقوب بها ، وتمر الأسلاك نفسها من خلال قطع معدنية (قروش) مثقوبة ، وتُباع هذه الأداء الآن فى الأسواق والموالد الشعبية وتُستخدم برجِّها أو هزها لترتطم الأسلاك والقروش بجدران القضيب ، لتُحدث صوتا معدنيا مجلجلا متميزاً .

٩٠ - **السلاَّمية** : آلة نفخ خشبية شعبية من فصيلة النايات المصنوعة من الغاب ، والسلامية أنبوبَة جوفاء مفتوحة الطرفين مكوَّنة من أربعة عُقَل ، عليها ست ثقوب أمامية وواحد خلفى ، وهى أقصر من الناى وأغلظ منه ، لذلك للآلة صوت شجى حنون رخيم ، وتُصنع منها عدة أحجام متقاربة تسمى (العفّاطة أو الكَوَله) أنظر .

٩١ - **السلك** : هو الاسم الشعبى الذى يُطلق على آلة السمسمية الشعبية المنتشرة فى منطقَة قنال السويس وسيناء والبحر الأحمر . (أنظر السمسمية) .

٩٢ - **السمسمية** : آلة نبر وترية شعبية منتشرة فى منطقة قنال السويس وسيناء والبحر الأحمر فى مصر ، كما تُعرف على طول سواحل البحر الأحمر واليمن وجنوب الجزيرة العربية حتى عُمان ، لتمتد على سواحل الخليج إلى البصرة فى العراق تحت إسم - الطنبورة - ، وهى أصلا وليدة آلة الطنبورة النوبية المنحدرة من آلة - الكنارة- الفرعونية القديمة جداً والتى تملأ جدران الآثار والمعابد ، والآلتان متشابهتان من حيث الفكرة الفنية والشكل العام والتصميم ، وإن زادت أوتار السمسمية وتطورت كثيراً إمكانياتها الفنية والصوتية ، وهى عبارة عن صندوق مُصوِّت من الخشب مشدود على وجهه رق جلدى أو غطاء خشبى رقيق جداً ، يمتد منه زراعان إلى حمالة مستعرضة عليها تربط الأوتار فى مفاتيح (ملاوى) ، تهبط منها الأوتار فوق وجه الآلة مارة بالفرس لِتُربط أسفل الآلة على ظهر الصندوق المصوت ، وتُنبر الأوتار بريشة مندولين حيث تكونَ الأصابع الخمس لليد اليسرى تحت الأوتار وترفع من تحتها عند سماع الصوت أو الدرجة المطلوبة .

٩٣ - **السيجة** : هى آلة المزمار البلدى المعروف فى كل أنحاء مصر والعالم العربى ، ولكنها معروفة فقط فى النوبة المصرية والأقصر وأسوان لذلك تضبط على أساس السلم الخماسى مختلفة بذلك عن بقية الآلات نفس الفصيلة . (أنظر المزمار البلدى) .

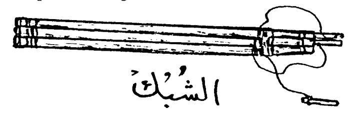


السلاميه ـ الكوله

٩٤ - الشادوف : أداة بدائية لرفع المياه من الترع إلى المراوى ، الصغيرة ، وهو عبارة عن إناء أو جردل يُنزَل به إلى الماء بواسطة رافعة وعند إمتلائه يُرفع إلى حيث يتم إفراغه لرى المزروعات فى المساحات المحدودة نوعا ، وقد إندثرت حاليا تلك الأداء بعد إنتشار موتورات الرى فى أنحاء الريف المصرى .

٩٥ - الشَبَّابة : أحد أسماء الأراغيل الشعبية المصرية المنتشرة فى الدلتا والصعيد ، وهى المزامير المزدوجة ذات الريشة المفردة ، ولكنها أصغر من الأرغول طولاً وسمكًا (أنظر الأرغول) .

٩٦ - الشُبك : هو الأرغول الصغير المعروف فى الواحات ومطروح وعند البدو فى الصحراء ، ويتَكوَن الشبك من ثلاثة أنابيب من الغاب متلاصقة معا ومتساوية فى الطول ، إثنتان منها ثابتتا الدرجة وليس على جدارهما أية ثقوب ، لتُصدر كل منها صوتا واحدًا ثابتًا على الدرجة الأولى والخامسة عادة أى بمثابة - زنانان معا - بينما للأنبوبة الثالثة خمسة ثقوب لتكون هى البَدَّال أو - القَوَّال - لأداء الحركة اللحنية ، وللشبك صوت قوى واضح مضاعف لمصاحبة الرقصات والأهازيج البدوية والأغنيات المأثورة .



٩٧ - الشلبية : الإسم الشعبى للمزمار البلدى والصعيدى متوسط الحجم ، ويكون العدد الأكبر منها مشتركا فى مجموعة أو فرقة المزمار التى تقوم بدور المرددين والمكملِّين للجمل والفراغات اللحنية ، وتُصاحب الشلبية الرقصات الشعبية كالتحطيب ورقص الخيل وغيرها وزفاف العرائس ومصاحبة الغوازى مع الطبول كالنقارة والبازة والطبل البلدى . (أنظر المزمار البلدى)

٩٨ - الشوار : هو تجهيز وإعداد ملابس ومستلزمات العرس وغيرها (أنظر : الجهاز ، التقميشَ) .

٩٩ - الصاجات : أداء طـرق أديوفونية عبارة عن دائرة مُقعَّرة من النحاس أو البرونز تُشبه غطاء وعاء صغير يتراوح قطره بين خمسة إلى خمسة عشرة سنتيمترا ، وتُستخدم مزدوجة وتُمسك من أربطة فى مركزها ، وتقرع ببعضها لتصدر صوتًا معدنيًا رنانا مجلجلا ، ومنها الصاجات الصغيرة للراصقات والغوازى ، وصحابات

أكبر للبائعين وأخرى لها قطر أكبر تسمى (الطُوره) وتُستخدم فى حلقات الذكر الصوفية والمواكب الاحتفالية ، وتقرع الصاجات ببعضها من حوافها أو من وسطها مكتومة أو تترك رنانة فى تشكيلات إيقاعية شبه متناغمة يتفنن عازفها فى الحصول على أكبر تنويع صوتى معدنى رنان من الصاجات .

١٠٠ - **الصفارة** : هو الاسم الشعبى المصرى الذى يُطلق على جميع آلات النفخ البسيطة البدائ المصنوعة من الغاب أو الخشب نادراً ، كالعفَّاطه ، الناى ، والكَوَلَةْ ، والسَلَّامية ... إلخ (أنظر) .

١٠١ - **الصَنج** : آلة نبر وترية مصرية قديمة (أنظر الجنك) .

١٠٢ - **الصُحْبَة** : هى مجموعة الأصدقاء المحبين للفن والغناء والموسيقى الساهرون فى جلسة سمر يؤدون الأهازيج والأغانى الدارجة والمأثورة ، ويطلق على هذه المجموعة - الصهبجية أو الصهبة ، خاصة فى المناطق الساحلية مثل السويس وبورسعيد ، والأسكندرية والبحر الأحمر والطور ، والصحبة عادة هم من عمال البحر والموانى والسفن الذين تقتضى ظروفهم قضاء أوقات طويلة ساهرون أو منتظرون ، فيتجمعون للتسلية والتسرية عن النفس بالغناء بمصاحبة أبسط الإمكانيات الفنية التى لاتتعدى آلة السمسمية أو بدونها مع المصفقات من المعالق والأكواب أو الزجاجات ، ويتناوبون الغناء والرقص أحيانا .

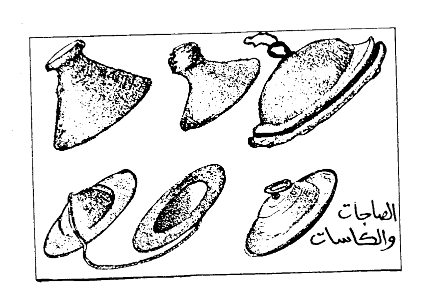
١٠٣ - **الصهبجية** : (أنظر الصحبة) .

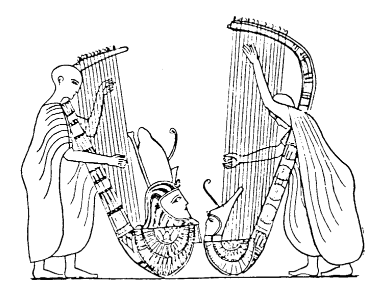
١٠٤ - **الضمة** : هى الهدية أو الشبكة التى تقدم للعروس من قبل العريس وأهله، ويتفق على قيمتها ومبلغها عند الاتفاق على إجراءات الخطبة ، وعادة ما تكون الضمة أو الشبكة من الذهب .

الصفارة

بالوص

الزمـارة



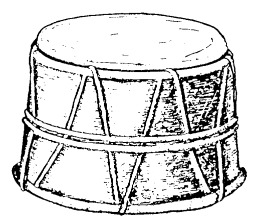


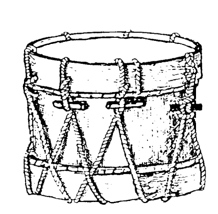
عازفان على الجنك (الصنج - الاربا) مقبرة
رمسيس الثالث الاسرة العشرين

١٠٥ - **الطار** : هى الدفوف الشعبية المصرية الخالية من الصنوج ، والدفوف الصغيرة الخاصة بالأطفال . (أنظر الدف ، البندير) .

١٠٦ - **الطباق** : من بديع الكلام ، وهو يَعنى فى اللغة العربية التضاد فى المعنى بين الألفاظ المستخدمة المتتابعة مثل : يوم حلو - يوم مر .

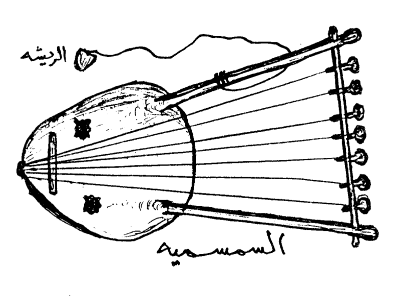
١٠٧ - **الطبل البلدى** : آلة طرق من الطبول ذات الرقين ، وهى عبارة عن إسطوانة من الخشب قطرها من ٣٥ - ٤٠سم ويشد كل رق على وجهيها بخيوط أو أحبال قوية فى حلقات إلى بعضها وإلى الجهة الأخرى ، ويضرب على رقيها بعصا غليظة باليد اليمنى ، وبعصا رفيعة أطول من الخيزران باليد اليسرى ، وتُربط الطبلة لتتدلى من كتف العازف الأيسر بحزام عريض مائلة إلى الجهة اليسرى عادة ، والطبلة أداء أساسية فى مصاحبة فرق المزمار البلدى والرقص الشعبى ، وقد يستخدمها المسحراتى فى شهر رمضان خاصة فى الريف .

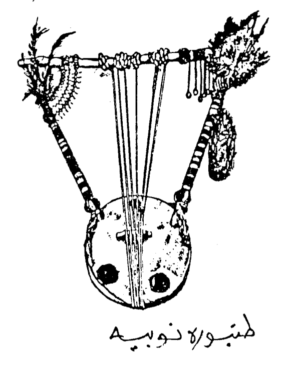




الطبل البلدى

١٠٨ - **الطنبورة** : آلة نبر وترية قديمة جداً ترجع إلى الكنارة والقيثارة الفرعونية وتشبهها تماما تصميما وشكلا وصناعة ، وهذه الآلة تنتشر فقط فى النوبة المصرية والأقصر وأسوان ، وهى عبارة عن طبق مشدود على وجهه رق جلدى ، يخرج منه عمودان تسمى المَدَّاد ، يقابلهما عصا مستعرضة أخرى تُلَف عليها خمسة أوتار من الجلد أو من المعدن ، وتُشد من الناحية الأخرى على جانب الطبق الذى يُعتبر بمثابة صندوق مُصوِّت للآلة ، وتنبر الأوتار بريشة صغيرة فى اليد اليمنى ، بينما تكون


الريشه
السمسميه


طنبورة نوبيه

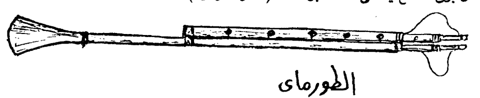
أصابع اليد اليسرى تحتها بحيث تكون الأوتار الخمسة محمولة بالأصابع الخمسة لكتمها أو تركها حرة تتذبذب ليُسمع منها الصوت المطلوب واضحًا .

والطنبورة هى الآلة الوحيدة الوترية النوبية خاصة فى مصاحبة الغناء والرقص والطقوس الدينية والاجتماعية ، وقد إنحدرت من هذه الآلة وبنفس الشكل والتصميم الأكثر تطورًا وهى السمسمية المعروفة فى منطقة القنال و سيناء ، ولكنها تضبط سباعيا بعد زيادة أوتارها ، فى حين تظـل الطنبورة حتى الآن تُضبط خماسيا . (أنظر الخماسية ، السمسمية) .

١٠٩ - **الطمبور** : (الطنبور) أداة قديمة جدًا إبتكرها الإنسان القديم لرفع المياه من الترع تُدار باليد بذراع يحركه واحد أو إثنين من المزارعين ، وهو مايعرف بأنبوبة أرشميدس .

١١٠ - **الطنبور** : هو العود الفارسى الأصل صغير الحجم ذو الرقبة الطويلة معروف فى الشام وتركيا وإيران (أنظر العود) .

١١١ - **الطورماى** : هو الأرغول البلدى المزدوج الأصغر من الأرغول الصعيدى والبلدى الذى يتراوح طوله بين ٤٠ - ٦٠سم ، ويسمى أحيانا بـ الإتناشر ، وهو يختلف عن كافة أنواع وأحجام الأراغيل المصرية فى أنه ينتهى بقمع من الصفيح على شكل بوق متسع يسمى - الطنبوشة - (أنظر الأرغول) .



الطورماى

١١٢ - **الطَوَره** : من الصاجات أو الكاسات المتسعة نوعا ، والتى يبلغ قطرها حوالى ١٥سم ، وتستخدم فى مصاحبة المواكب الاحتفالية والصوفية كآلة إيديوفونية بسيطة ، والطورة عبارة عن كاستين متماثلتين تُطرَقان ببعضهما للحصول على صوت معدنى رنان متميز ، ويتفنن عازف الطورة فى الحصول على أكبر تنويع صوتى منها بطرقها من عدة نواحى فى تلوينات متعددة بمصاحبة الدفوف عادة .

١١٣ - **العديد** : هو النواج والمراثى والبكائيات ، وَعدَّ أى أحصى الشيئ ، ويقال عدّدت النائحة أى ذكرت مناقب المتوفى ، ويدخل فيه الندب والمراثى ، والنائحة تسمى شعبيا بـ المعدِّدة أو النَدّابة التى تردد أشعارًا شعبية تؤدى

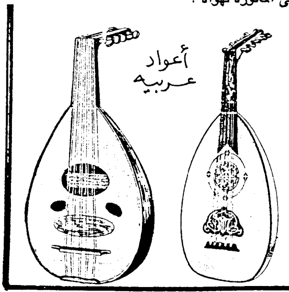
القائيا وغنائيًا بشكل إرتجالي حُر بدون إيقاع ثابت ، وهو مايُسمى بالتطويح مُصاحبا بالبكاء والعويل والنواح من الموجودات ، وقد يُصاحب نادرًا فى أيامنا هذه برقصة جنائزية مع الدفوف ، وقد بدأت مهنة المعددة فى الاندثار بعد إنتشار التعليم والثقافة الدينية .

١١٤ - **عصر النهضة** : (أنظر رينيسانس) .

١١٥ - **عُفَّاطة** : هو الأسم الشعبى الآخر لآلة السلامية التى تصنع من الغاب من فصيلة النايات القصيرة والأكثر سمكا من النايات العادية (أنظر السلامية) .

١١٦ - **العقيقة** : هى الوليمة التى تقيمها العائلة للأهل والجيران والأحباب وأهل السبيل بمناسبة مرور أسبوع على ميلاد الأطفال خاصة الذكور ، كما تقضى بذلك السنة المحمدية الشريفة .

١١٧ - **العُود** : آلة نبر وترية عربية وشرقية الأصل ، لها صندوق مُصوِّت كُمثرى الشكل له رقبة يتم فيها العفق على الأوتار الخمسة المزدوجة المتصلة بملاوى (مفاتيح) لضبط درجات الأوتار على النحو المطلوب ، وتنبر الأوتار بواسطة ريشة لتصدر صوتًا رنانًا شجيا حنونا له طابع ولون متميز ، والعود كان يُعد الآلة الرئيسية لتلحين والعزف فى الفرق الموسيقية العربية والدراسة الموسيقية ، وللعود إستخدامات عديدة على المستوى الموسيقى الشعبى لمصاحبة المغنيين والمداحين ورواة السير الشعبية ، وبعض الأغانى المأثورة لهواة .



١١٨ - **الغُربال** : إطار خشبى قطره حوالى ٥٠ سم ، مُركَّب عليه شبكة من الجلد لغربلة الحبوب والغلال لتنقيتها من الشوائب ، كما يستخدم شعبيا فى الاحتفال بسبوع المولود فى اليوم السابع من الميلاد ، وذلك بفرْشهْ ووضع الأطفال به ورجّه وهزهزته وسط فرحة وإبتهاج الأهل والأطفال ، كعادة شعبيَة مأثورة .

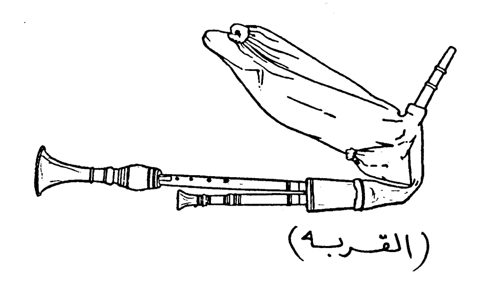
١١٩ - **فُلكلُور** : هو العلم الذى يُعنى بدراسة المأثورات الشعبية وفنون ومعارف العامة ، بكافة نوعياتهَا القولية والحركية والتشكيلية والمسموعة والمنظورة والحرف والصناعات والعادات والتقاليد ... إلخ وقد تُرجِم هذا المصطلح بشكله الدقيق أخيراً التراث الشعبى ثم المأثورات الشعبية .

الغربال

١٢٠ - **فينالس Finalis** : هى درجة الختام أو درجة الركوز فى المقامات التى يجب أن تنتهى عندها الجملة اللحنية المبنية على المقام المعلوم .

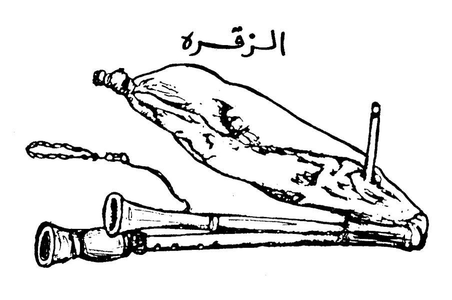
١٢١ - **القربه** : القِرَب هى الأسم الشعبى المصرى المعروف لآلات النفخ ذات المزامير فى القربَ Bagpipes ، وكانت تُعرف فى القرن الثامن عشر فى مصر باسم (الزَقُّرة أو الزكُّرة) وبعدها قل إستخدام الآلة على المستوى الشعبى وكادت تندثر كآلة شعبية ، ولكن عادت فى السنوات الأخيرة خاصة فى حفلات الزفاف ، وإن ظلت تُستخدم بشكلها البدائى البسيط الصناعة فى مطروح والواحات وسيناء كآلة نفخ شعبية بدوية لمصاحبة الرقصات الاحتفالية والمناسبات الاجتماعية المختلفة .

والآلة عبارة عن قِربة من جلد الماعز الكامل تملأ بالنفخ بالهواء من مبسم خاص به صمام لعدم عودة الهَواء ، بينما يصدر الصوت بالضغط على القربة المربوطة بالكتف والموضوعة تحت الإبط الأيسر ، ليندفع الهواء إلى مزمارين كمقدمة المزمار البلدى تماما تدخل مقدمتها (بالريش) فى داخل القربة ، أحدهما تشكل زَنّان أو ردّاد لها درجة صوتية واحدة ثابتة (بدون ثقوب) ، بينما تكون الثانية بمثابة (قَوّال أو بدّال) به عدة ثقوب لاستخراج الحركة اللحنية المطلوبة (الخُماسية غالبا) ، وكلما قَرُب هواء القربة من الانتهاء ، يقوم العازف بإعادة ملئها من خلال المبسم المذكور ، أى أن القربة



(القربه)

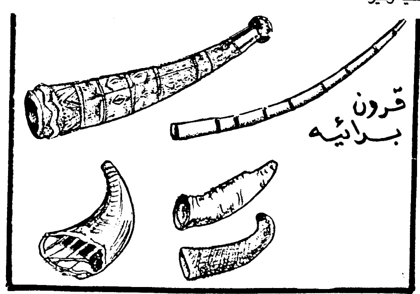
الزقره



أو الزقرة عبارة عن مخزن للهواء يُستخدم عند الطلب ليخفف العبء عن العازف فى النفخ المستمر .

١٢٢ - **القـرمة** : آلة نفـخ شعبية بدوية من الأراغيل أو المزامير المزدوجة المتساوية الطول ، ولكنها أقصر نوعا ما من الستاوية ، وكلها مصنوعة من الغاب (أنظر الستاوية) .

١٢٣ - **القـرن** : إسم يُطلق فى مصر والدول العربية على الأبواق والقرون البدائية الندائية الاحتفالية والطقوسية التى تصنع من قرون الحيوانات خاصة الأبقار ، وهى تُسوّى وتجهز من الجزء العلوى المدبب من القرن ليتم النفخ فيه بقوة ، ليصدر الصوت القوى النّفاذ من الفوهة المتسعة ، وتُصدر القرون درجة أساسية واحدة فى العادة ، بينما يستطيع العازف أو النافخ الجيد الحصول على عدة درجات من السلسلة التوافقية الانهارمونية، تبعا لتغيير قوة النفخ ومهارته والوظيفة الفنية والاجتماعية المطلوبة ، وتستخدم القرون على المستوى الشعبى فى النداءات بين الرعاة والبحارة والصيادين فى الوديان أو الجبال والبحار والبحيرات المُتسّعة ، والنداءات الاحتفالية أو الطقوسية وغيرها .



١٢٣ - **القرنقشوه** : هى أداة طرق إيقاعية من الصفقات البدائية فى سلطنة عُمان ، وهى عبارة عن قطعتان من الحجارة الصلدة خاصة حجر (الرعبوب) على

شكل صدفتان تطرقان ببعضهما أو تُحكّان ، وهى أداة يستخدمها الأطفال والشباب عادة فى المواكب الاحتفالية والدينية مثل موكب (الخاتمة) واستقبال شهر رمضان المعظم .

١٢٥ - **القومية الموسيقية** : هى التأليف الموسيقى الرفيع القائم على عناصر من الموسيقى الشعبية القومية لأى دولة مستعينا بألحان شعبية ودارجة ، والإيقاعات والسلالم والمقامات والآلات الشعبية ، والتى تحمل فى مُجملها مقومات الموسيقى الوطنية والقومية المحلية ، ويستطيع المؤلف الدارس معالجة كل تلك العناصر فى مؤلفات موسيقية رفيعة المستوى ، وهو مايُصطلح عليه موسيقيا وفنيا بـ Nationalism .

١٢٦ - **كَتْب الكتاب** : هو الاسم الشعبى الذى يُطلق على إجتماع أهل العروسين والمعازيم لعقد القران فى مصر .

١٢٧ - **الكروماتيكية** Cromatic : هو التسلسل والبناء اللحنى القائم على تتابع أنصاف الدرجات الموسيقية (الأتوان) .

١٢٨ - **الكف السويسى** : تشكيل إيقاعى محدد محفوظ يؤدى بالتصفيق كتحية بين المجتمعين فى جلسات الصحبة والصهبجية و (قَعدة الحِنّة) فى منطقة قنال السويس وخاصة فى مدينة السويس مثل :

١٢٩ - **الكلافيكورد** : آلة موسيقية قديمة من آلات لوحات المفاتيح التى عرفت منذ العصور الوسطى الأوروبية ، وللآلة صوت رقيق معدنى ينتج عن طرق الأوتار بلوامس عند الضغط على المفاتيح الموجودة على لوحة الآلة البيضاء والسوداء ، وقد إندثرت هذه الآلة تماما بعد تطويرها إلى آلة الهاربسكورد فى أوائل القرن الخامس عشر (أنظرالهاربسكورد) .

١٣٠ - **كَمَان (كَمنُجة)** : كان هذا اللفظ يُطلق على الربابات المصرية جيدة الصناعة فى القرن الماضى ، وعلى الربابات القديمة الفارسية أيضا ، وعندما أُدخلت الفيولينه الأوروبية مع الحملة الفرنسية والفرق التركية والعازفين الشوام ، سُمّيت

بالكمنجة الرومى ، ولكن كانت تُمسك كما تمسك الربابات رأسيا على فخذ العازف الجالس ، كما تعدَّل ضبطها من الضبط (الدوزان) الأوروبى لها إلى الضبط الشرقى (صول يُعمل رى – صول – رى) لكى يتيسر الحصول على الدرجات ذات المسافات المتوسطة المبنية على ثلاثة أرباع الدرجات الشرقيه والعربية الطابع ، وأصبح للكمان بذلك الدور الرئيسى فى الفرقة الموسيقية المصرية والعربية ، ودورًا هامًا فى الآلات المصاحبـة للمغنين الشعبيـين وبعض شعراء السيـرة والمداحين وغيرهم .

١٣١ – الكَوشَة : هى المكان المرتفع الذى يُعدُّ وينصب لمجلس العروسين على كراسى فاخرة وثيرة خاصة بذلك أثناء حفل الزفاف ، بعد تزيينها بالورود وسعف النخيل والورق الملوَّن واللمبات الملوَّنة الكهربائية أو الكلوبات .

١٣٢ – الكَولَه : آلة نفخ شعبية مصرية من فصيلة النايات والصفارات التى تُصنع من الغاب ، والكولة تشبه الناى تماما ولكنها أقصر وأغلظ ، وهى تُعرف كذلك بـ (السلامية ، العفاطة) ، خاصة فى الدلتا ، (أنظر السلامية – العفاطة) .

١٣٣ – كونتربوينت Counterpoint : هو فن الكتابة والتأليف الموسيقى القائم على نظريات التوافق الأفقى بين الخطوط اللحنية التى تسمع معا فى نفس الوقت ، والذى يوصف بأنه فن نسج الألحان ، أى علم الكتابة البوليفونية .

١٣٤ – الليره Lire : هى آلة النبر الوترية البسيطة الأغريقية الأصل والمُسمَّاة بالقيثارة ، وهى تشبه آلة الكنارة المصرية القديمة أو الطنبورة النوبية والسمسمية من حيث الفكرة والتصميم وطريقة العزف .

١٣٥ – المأثورات الشعبية : أنظر الفلكلور .

١٣٦ – الماشطة : (أنظر البلانة) .

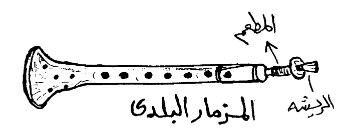
١٣٧ – المجرونه (مقرونة) : آلة نفخ خشبية شعبية مصرية بدوية من فصيلة المزامير التى تصنع من الغاب المزدوجة الأنابيب ذات الريشة الواحدة المفردة ، وهى بذلك عبارة عن أنبوبتين متساويتى الطول والسُمك (حوالى ٢٠ سم) مربوطتان معا ، وكل من الأنبوبتين عليها خمسة ثقوب متقابلة متوازية ، ويمكن بذلك للأصبع الواحد فى كل من اليد اليمنى أو اليسرى غلق أو فتح الثقبين المتقابلين معا ، ليصدر عن الأنبوبتين المتماثلتين صوت حاد نفاذ متميز ، والمجرونة آلة أساسية فى مصاحبة الغناء والرقص والمناسبات الاحتفالية فى سيناء والصحراء الشرقية والغربية ومطروح .



الليرة الاغريقية



المجرونة



المزمار البلدى

١٣٨ – المجُوز : الاسم الشعبى العام لكل أنواع الأراغيل والمزامير المزدوجة فى مصر والدول العربيَة مثل (الأرغول – الستاوية الطورماى – الشُبُك – الشبابه – القُرمه – الإتناشر المجرونه ... إلخ) .

١٣٩ – المخايلية : هى التمثيلية أو المسرحية الشعبية التى كانت تُقدَّم فى الموالد والمناسبات الشعبية والأعياد والسامر ، وهى تدور حول قصص شعبية بسيطة تجرى أحداثها بشكل ارتجالى الطابع ترفيهى فكاهى نقدى اجتماعى يتناسب مع جمهور الحاضرين من أبناء الطبقات الشعبية .

١٤٠ – المزمار البلدى : آلة نفخ شعبية مصرية عربية الأصل قديمة جداً ، وهى من المزامير ذات الريشة المزدوجة التى تُصنع من خشب الأبنوس ، ويتكون المزمار البلدى من الريشة أو البلبل التى توضع فى الفم متصلة بجزء موصِّل هو المَطْعَم الذى يوصل الذبذبات الصادرة من الريشة إلى جسم الآلة ، وللمزمار البلدى عادة سبعة ثقوب حسب نوعيتها والغرض منها وموطنها ، وفى نهايتها قمع مخروطى متسع نوعا ، ومن مجموعة منها مع آلة (السبس ، وهى نوع من المزامير البلدية أيضا) والشلبية كذلك ، تتكون فرقة كاملة مع الطبول والنقارات تُسمى كلها (فرقة المزمار البلدى)، وللآلة أسماء عديدة فى كل مكان من العالم العربى مثل : المزمار السبس – الشلبية – المجرونة – الصورناى – الزورنه) وغيرها من المُسمَّيات .

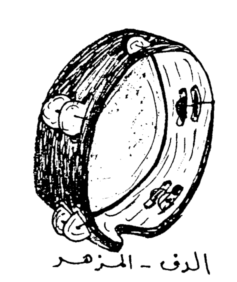
١٤١ – المزهر : هو دف كبير الحجم نوعا له إطار عريض به أربعة أو خمسة مجاميع من الصاجات ، وبه قَطْع فى جزء من الإطار لكى تُمسك منه باليد اليسرى ، بينما يُطرق باليد اليمنى ، ويستخدم المزهر فى مصاحبة الرقصات وخاصة فى موكب زفاف العرائس .

١٤٢ – المعددة : (أنظر النَدَّابة) .

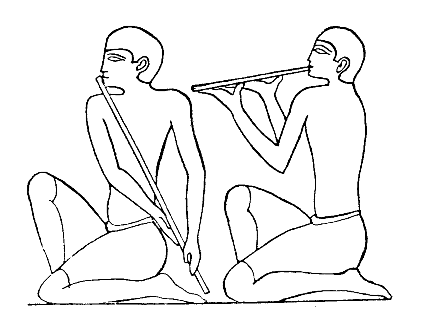
١٤٣ – المقام Mode : هو ترتيب معين للدرجات الموسيقية المتتابعة صعوداً وهبوطًا ، وبينها مسافات محددة وفق ترتيب معين يختلف من مقام إلى آخر ، لتُعطى كل منه طابعا ولونا خاصا به .

١٤٤ – مكروتون Microtone : هى الأبعاد والمسافات الموسيقية الصغيرة التى تقل عن بعد (تون) واحد مثل مسافة $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{٣}{٤}$ أو $\frac{٢}{٣}$ تون ، وهى الأبعاد التى تُستخدم فى الموسيقى الشرقية والآسيوية والعربية ، وقد استخدامها بيللابارتوك فى بعض أعماله .

١٤٥ – الملاوى : وهى المفاتيح التى يتم بها ضبط تسوية ودوزان الآلات الموسيقية الوترية مثل : العود – الكمان – الربابة – الماندولين – السمسمية – الجيتار ... إلخ .



الدف - المزهر



١٤٦ - ممبرانوفون Membranophone : المصطلح العلمى لآلات الطرق ذات الرق مثل الطبول والدفوف وغيرها .

١٤٧ - المنظومة : هى قصيدة شعرية فى مدح وسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام ، تبدأ عادة بهذا البيت (الله الله يا عالما بالسر لا يخفاه) كان يُلقى فى تلاوة مُوقَّعة فى بداية الاحتفال بالمولد النبوى الشريف والاحتفالات الدينية ، كما تلقى أيضا فى حفلات العرس ... إلخ ، خاصة فى دول الخليج وفى الاحتفالات الصوفية الدينية فى مصر .

١٤٨ - مَنْكَب : طبلة نوبية شعبية قديمة جدًا عبارة عن قصعة أو إناء فخارى قطره حوالى ٢٥ سم ، يُشدُّ عليها رق جلدى يُثَبَّت بخيوط قوية إلى أسفل الإناء ، وتُطرق بعصاتين صغيرتين باليدين حيث توضع أمام العازف الجالس على الأرض ، ويصاحب المنكب عادة الطنبورة النوبية فى طقوس الزار والطقوس الاحتفالية .

١٤٩ - المواليا : تضاربت الآراء حول تفسير وشرح هذا اللون من الأداء الغنائى الالقائى الذى تتردد بين كلماته الشعرية أو الزجلية كلمة (ياموالیا) وعن مصدرها وأصلها سواء عُرفت بين أهل واسط بالعراق ، أو رددها جوارى البرامكة الذين إغتيلوا فى بغداد ، أو - لموالاة - بعض قوافيه لبعضها .

١٥٠ - المواوية : هى أشعار شعبية ومواويل وأجزاء من السير الشعبية تؤدى بشكل إلقائى يعتمد على مد الحروف وتطويلها مع نقرات مُوقَّعة على الدف المتوسط الحجم ، وهذا اللون عادة مايقوم به المداحون ورواة السير الشعبية من الجوالين فى القرى والنجوع بمصر الوسطى خاصة فى منطقة الفيوم .

١٥١ - مونوتون Monotone : مصطلح يعنى حرفيا « درجة صوتية واحدة » وعلى هذه الدرجة يمكن صياغة بعض الألحان والأغنيات الإلقائية ، وقد يُستخدم هذا المصطلح للتعبير عن الرتابة والإلقاء الثابت على وتيرة واحدة دون تلوين .

١٥٢ - مونوفونية Monophony : هى الموسيقى والأغنيات التى تُسمع فى خط لحنى واحد دون وجود لأية أصوات أو ألحان أخرى ، كما فى الموسيقى العربية والشرقية عامة والذى يمثل الطابع المميز لها ، دون الموسيقى الأوروبية التى تعتمد على تعدد التصويت .

١٥٣ - ميلوديه Melody : هى الجملة اللحنية الرئيسية التى تُعتبر جملة متكاملة ذات ملامح واضحة يمكن تتبعها وحفظها بسهولة ويسر .

١٥٤ - الناى : آلة نفخ خشبية مصرية وعربية صميمة بسيطة الصناعة ، عبارة عن أنبوبة مفتوحة الطرفين من الغاب ينفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها العلوية ، وعلى القصبة تلك توجد سبعة ثقوب يصدر منها سُلم أو ديوان موسيقى كامل وأكثر حسب كفاءة العازف ، ولكل قصبة ناى طبقة صوتية ولون خاص يتوقف حدته أو غلظة على طولها وغلظها أى سمكها ، وللآلة إستخدامات شعبية عديدة فى جميع أنواع الفرق والمُصاحبات الموسيقية الشعبية بمختلف ألوانها، إلى جانب إشتراكها الأساسى فى الفرق المحترفة والفنية .

١٥٥ - الندّابة (المعدِّدة) : وهى السيدة التى تُستأجر لقيادة طقوس العديد وتؤدى نصوصه بشكل غنائى حُر ، وتَحفظ المئات منها ، ولكل متوفى مايناسبه حسب نوعه وسنه ومكانته الاجتماعية ، وهى تقود الطقوس والأداء الغنائى الإلقائى الحُر الارتجالى الطابع المصاحب بالبكاء والنحيب عادة ، والذى قد يصل فى بعض الحالات النادرة الآن إلى رقصات جنائزية قد تُصاحب بالدفوف ، وقد بدأت هذه المهنة فى الانقراض بعد إنتشار الثقافة والتنوير الدينى والاجتماعى .

١٥٦ - النَصَب : هو نوع من الحِداء أو الأداء الغنائى البسيط الذى كانت تؤديه الفتيات من القينات والرُكبان ، وَهو لون إلقائى الطابع فى مساحة صوتية محدودة ، ويؤدى موقعا بخفة وليونه .

١٥٧ - النقارة : الاسم الشعبى المصرى الذى يُطلق على الأحجام الصغيرة من طبول (النقرزان) المُفرَدَة خاصة فى الصعيد ، لتُصاحب فرق الطبل البلدى والمزمار ... إلخ (أنظر النقرزان) .

١٥٨ - النقرزاج : آلة طرق من الطبول الشعبية المصرية الصميمة ذات الرق الواحد المشدود على وعاء (قَصعة) من النحاس عادة يبلغ قطرها حوالى ٣٠سم وعمقها ١٥سم ، وعليها رق مشدود بحبال فى مسامير معدنية بجدار القصعة ، وتُطرق النقرزان بعصاتين صغيرتين من الخشب أو الخيرزان ، وعادة مايستخدم من النقرزان زوج فى حجمان مختلفان توضعان على الأرض أو على حامل أو توضع متقابلة على ظهر حصان أو جمل ، خاصة فى الاحتفاليات والمواكب الشعبية والرسمية والعسكرية المتحركة ، وعن هذه الآلة تطورت وعُرِفت آلة التمبانى الأوركسترالية ، ويُعرف الحجم الصغير منها بـ النقارة .

١٥٩ – النقطة : هى المبالغ المالية أو العينية والهبات التى يدفعها الأهل والأقارب والجيران والمعارف للعروسين كنوع من المشاركة والمساهمة فى مصاريف وتكاليف العُرس ، وهى أيضا النقود التى تدفع كبقشيش للمنجد والخياط والحلاق والداية والفرقة الموسيقية والمغنين ... إلخ .

١٦٠ – النميم : هو أداء إلقائى غنائى منظوم من الشعر الشعبى الارتجالى اللحظى غالبا الذى يشبه الموال ، ولكن فى النوبة المصرية بين الأقصر وأسوان ، وهى تبدأ عادة بـ ياليل ياليل ، ثم الذكر والمديح ، وتتضمن كل المعانى والعواطف والقيم الأخلاقية وتاريخا لأحداث وتقاليد شعبية ، كما تؤدى به القصص الحكايات والسير التاريخية والدينية ، على أساس السلم الموسيقى الخماسى النوبى .

١٦١ – النَهَّام : هو الحادى والمغنى الرئيسى والمُنشد الذى يتولى قيادة حركة العمل والغناء المصاحب له فى البحر سواء فى الصيد أو الغوص ، أو أثناء الراحة والسمر بعد عناء العمل أو لتمضية الوقت الطويل فى الكويت والخليج .

١٦٢ – الهَارْب Harp : آلة نبر وترية ذات أوتار مطلقة لايُعفق عليها ، فكل وتر مخصص لصوت واحد فقط ، أصلها الجنك والصنج أو القيثارة المصرية الفرعونية ، طُوِّرت وأصبحت تُسمى – الهارب – فى الأوركسترا السيمفونى الحديث . (أنظر الجنك والصنج) .

١٦٣ – الهاربسكورد : آلة نبر وترية قديمة من آلات لوحات المفاتيح تطورت عن الكلافيكورد (أنظر) وأصبحت ذات إمكانية صوتية أفضل لتُستخدم كآلة منفردة بكثرة وأيضا كآلة مصاحبة للآلات الأخرى أو للغناء فى عصر الباروك ، ويصدر الصوت من الهاربسكورد نتيجة لنبر الأوتار بريشة مثبَّتة فى نهاية رافعة تتحرك عند الضغط على المفاتيح البيضاء أو السوداء (مثل لوحة البيانو الذى ظهر بعدها) وللآلة صوت رقيق رنان ، كما تتيح للعازف المتمكن الحصول على عدة أصوات أو ألحان معا فى نفس الوقت باستخدام أصابع اليدين ، وهو مايُصطلح عليه بالهارمونية أو البوليفونية (أنظر) .

١٦٤ – الهارمونيه Harmaony : هى العلاقة الرأسية بين الأصوات والدرجات الموسيقية ، والتى تقوم على نظريات التآلف والتنافر بين الأصوات المتراصة فوق بعضها والتى تُسمع فى وقت واحد .

١٦٥ - **الهتروفونية Hetrophony** : هى النشوز الناشئ عن الغناء الجماعى لغير المحترفين وللجماعات الشعبية وغيرها ، وذلك بسبب إختلاف عوامل السن والنوع والقدرة والكفاءة الصوتية والفنية بين المؤدين معا .

١٦٦ - **الهولو** : هو الغناء الجماعى للبحارة وعمال الغوص فى الكويت والخليج مصاحبة برقصة خفيفة للسمر عند العودة إلى الأهل وهم على ظهر السفينة (أنظر التينيمة) .

١٦٧ - **النُورج** : هو كرسى مرتفع له عجلات حديدية عديدة رفيعة حادة يجلس عليه الفلاح ليقود الثيران التى تجرها لتدور فى حلقة فوق القمح أو الأرز أو البرسيم الجاف لدرس وفصل الحبوب عن بقية النبات ، الذى يُقطَّع بذلك إلى أجزاء صغيرة هى مايُسمى بالتبن ، وقد إندثرت هذه الآلة البسيطة التى عرفها الإنسان المصرى منذ آلاف السنين بعد انتشار آلات وأدوات الميكنة الزراعية الحديثة .

١٦٨ - **الهوموفونية Homophony**: هى لون من ألوان التأليف الموسيقى الفنى الذى يعتمد علي خط لحنى أو لحن واحد أساسى هام ، له مصاحبة أو مساندة من تآلفات هارمونية تُكِّملهُ وتُضفى عليه ظلالا تعبيرية وإطارًا صوتيًا تكامليًا ، وهو اللون الذى اعتمدت عليه الموسيقى الكلاسيكية وما بعدها .

١٦٩ - **الهُون** : أداة شعبية للعمل المنزلى عبارة عن إناء سميك من النحاس أو الخشب الصلد ، وله يد ثقيلة من نوعه تُستعمل فى دق وطحن الملح أو الثوم والفلفل ... إلخ ، كما يستخدم شعبيًا فى الاحتفال بمرور أسبوع على ميلاد الطفل ، وذلك بالدق فيه فارغًا خاصة إذا كان من النحاس ، فى دقات محددة وفق إيقاع معين مع إلقاء بعض الكلمات والجمل التى تتردد فى هذه المناسبة مع الدعاء للطفل والأهل بالصحة والسعادة ... إلخ (أنظر سبوع المولود) .

١٧٠ - **يونيسون Unison** : هو إتحاد النغم أو الأصوات فى نفس الوقت، أو الاستماع إلى أكثر من درجة واحدة فى طبقات مختلفة أو من أكثر من صوت بشرى غنائى أو أكثر من آلة موسيقية ، كما يُستخدم هذا المصطلح للتعبير عن أداء نفس اللحن الغنائى أو الآلى من فردين أو آلتين أو أكثر من ذلك فى نفس الوقت .

قائمة المراجع

١ – أحمد الشحات (الملاحم والسير العربية) مجلة التراث الشعبى العراقية العدد الفصلى الثانى بغداد ، ١٩٨٦ .

٢ – أحمد رشدى صالح (الأدب الشعبى) الطبعة الثالثة مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧١ .

٣ – أحمد رشدى صالح (الفنون الشعبية) المكتبة الثقافية رقم ٣٤ ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦١ .

٤ – أحمد سليمان حجاب (نافذة على الأدب الشعبى – فن الموال) دار الفنون والهندسة ، القاهرة .

٥ – أحمد مرسى (الأغنية الشعبية) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

٦ – أحمد مرسى (الأغنية الشعبية) المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب رقم ٢٥٤ ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

٧ – أحمد مرسى (الذات العامة والذات الخاصة فى السير الشعبية) مجلة الفنون الشعبية ، عدد ٤٩/١٩٩٥ .

٨ – أحمد نجيب (أغانى الأطفال الشعبية فى ٢١ لغة من لغات العالم) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ .

٩ – تيودور م. فينى (تاريخ الموسيقى العالمية) ترجمة سمحة الخولى ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧٢ .

١٠ – حسين فهيم (قصة الأنثروبولوجيا – فصول فى تاريخ علم الإنسان) سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة الكويت عدد ٩٨ .

١١ – حسنى حمامى (العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى) المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة) ١٩٧١ .

١٢ – خالد القاسمى ، نزار غانم (الموسيقى الخماسية فى الخليج واليمن) مجلة المأثورات الشعبية ، قطر ، العدد الخامس ١٩٨٧ .

١٣ - سمحة الخولى (القومية فى موسيقى القرن العشرين) عالم المعرفة رقم ١٦٢ ، المجلس الوطنى للثقافة ، الكويت ١٩٩٢ .

١٤ - صفوت كمال (مدخل لدراسة الفلكلور الكويتى) وزارة الأعلام فى الكويت الطبعة الثالثة ١٩٨٦ .

١٥ - عبد الأمير جعفر (الفن الغنائى فى الخليج) كتاب الفنون وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٨٠ .

١٦ - عبد الحليم حفنى (المراثى الشعبية - العديد) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

١٧ - عبد الحميد يونس (التراث الشعبى) سلسلة كتابك رقم ٩١ ، دار المعارف القاهرة ١٨٧٣ .

١٨ - عبد الحميد يونس (معجم الفلكلور) مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٣ .

١٩ - عبد الغنى النبوى الشال (عروسة المولد) المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٧٦ .

٢٠ - عثمان الكعاك (العادات والتقاليد التونسية) الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢ .

٢١ - فاروق خورشيد (السير الشعبية) سلسلة كتابك ٦١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٢٢ - فتحى الصنفاوى (التراث الغنائى الشعبى - الفلكلور) سلسلة كتابك رقم ١٦١ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ .

٢٣ - فتحى الصنفاوى (الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

٢٤ - فتحى الصنفاوى (قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية - الإنسان والألحان) نشر خاص بالمؤلف ، القاهرة ١٩٩٣ .

٢٥ - فتحى الصنفاوى (الموسيقى فن وعلم وثقافة) نشر خاص ١٩٨٦ .

٢٦ - فتحى الصنفاوى (الآلات الموسيقية الشعبية المصرية) سلسلة تاريخ المصريين ، الهيئة العامة للكتاب .

٢٧ – فتحى الصنفاوى (الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية العالمية) نشر خاص للمؤلف القاهرة ١٩٩٥ .

٢٨ – فتحى الصنفاوى (النزعة القوميـة فى الموسيـقى الأوروبية مـن ق ١٤ إلى ق ١٩ ، بحث فى المجلة العلميـة لجـامعـة حلـوان (دراسـات وبحـوث المجلـد السـابع العدد الرابع ، ١٩٨٤ .

٢٩ – فـتحى الصنفـاوى (البناء اللحنى والمقـامى لأغـانى الأفراح فى دلتا النيل) رسالة دكتوراة منشورة ، كونسيرفاتوار كلوج – رومانيا كلوج ١٩٧٦ .

٣٠ – فـوزى العنتيل (الفلكلور مـا هـو) مكتبـة الأدب الشعبى دار المعارف القاهرة ١٩٦٥ .

٣١ – كتاب المؤتمر العلمى الأول لكلية التربية الموسيقية جامعة حلوان دراسات حول الطفل المصرى والموسيقى ، إبريل ١٩٨٢ .

٣٢ – محـمد الجوهرى (علم الفلكلور – دراسـة فى الأنثروبولوجيا الثقافية) الطبعة الرابعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٣٣ – محـمد الجوهرى (الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبيـة) مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٦٩ .

٣٤ – محمد الجوهرى (علم الفلكلور – الأسس النظرية والمنهجية) الجزء الأول دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ ،

٣٥ – مـحمد الجوهرى (الأنثروبولوجيا أسس نظرية وتطبيقات عملية) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٣٦ – محمد الجوهرى (علم الفلكلور الجزء الثانى – دراسة المعتقدات الشعبية ، الطبعة الأولى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .

٣٧ – أعداد مجلة المأثورات الشعبيـة القطرية ، مركز التراث الشعـبى لدول الخليج العربى .

٣٨ – أعـداد مجلة (الموسيقى العربيـة) المجمع العربى للموسيقى العربيـة ، الجامعة العربية .

٣٩ – مجلة الفن المعاصر ، مجلة أكاديمية الفنون العددان ٣ ، ٤ وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٨٧ .

٤٠ – محمد عمران (الوحدة والتنوع فى فنون أداء الموسيقى المصاحبة لرواية سيرة بنى هلال) المعهد العالى للفنون الشعبية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٦ .

٤١ – محمد عمران (ألعاب وأغانى الأطفال فى مصر) مكتبة التراث دار الفتى العربى ، القاهرة ١٩٨٣ .

٤٢ – محمد فهمى عبد اللطيف (ألوان من الفن الشعبى) المكتبة الثقافية رقم ١١١ ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤ .

٤٣ – محمد قنديل البقلى (وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام) مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

٤٤ – محمد قنديل البقلى (فنون الزجل) سلسلة كتابك ١٢٨ ، دار المعارف ، القاهر ، ١٩٧٩ .

٤٥ – محمود الحفنى (تراثنا الموسيقى) اللجنة الموسيقية العليا ، جـ١ ، الناشر محمد أمين ، القاهرة .

٤٦ – ناهد حافظ (الغناء فى القرن التاسع عشر) سلسلة كتابك ١٧٤ دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

٤٧ – نفيسة الغمراوى (أصول الرقص الشعبى الفرعونى) القاهرة ١٩٧٦ .

٤٨ – كورت زاكس (تراث الموسيقى العالمية) ترجمة سمحة الخولى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٥ .

٤٩ – ميلاد واصف (قصة الموال) دراسة أدبية تاريخية اجتماعية) الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٢ .

٥٠ – وليم نظيم (العادات المصرية بين الأمس واليوم) دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .

٥١ – يوسف السيسى (دعوة إلى الموسيقى) سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة ، الكويت ، ١٩٨١ .

٥٢ – يوسف شوقى (معجم موسيقى عمان التقليدية) ، وزارة الأعلام فى سلطنة عمان ، مسقط ، ١٩٨٩ .

٥٣ – زينب صالح (الأغنية الشعبية فى قرى مركز بركة السبع) رسالة دكتوراة غير منشورة أكاديمية الفنون ١٩٩٣ .

٥٤ – فوزية صالح (الأغنية الشعبية فى السويس) رسالة دكتوراة غير منشورة، أكاديمية الفنون القاهرة ، ١٩٩٣ .

٥٥ – ماجدة قنديل (دراسة موسيقية تحليلية للأغنية الشعبية فى مركز العياط) رسالة دكتوراة غير منشور ، المعهد العالى للموسيقى العربية أكاديمية الفنون ، ١٩٩٢ .

٥٦ – مجلة التراث الشعبى ، وزارة الثقافة العراقية – بغداد ، جميع الأعداد .

٥٧ – أعداد مجلة الفنون الشعبية – وزارة الثقافة – القاهرة .

بعض المراجع الأجنبية :

٥٨ – Emilia Comishel (Folclor murical) Ed. Mur. Bueherest, Romania 1967.

Fathy El.Sanafawy (Cintece de nunta in Delta Nilului) cluy, Romania 1976 .

٥٩ – (أغانى الأفراح فى دلتا النيل جمع وتدوين ٥٠٠ لحن) .

Fathy El.Sanafawy (European Musical) Instruments reflect Egyptian influence) Prism, Ministry of Culture 9-1984. Cairo. Egypt.

٦٠ – Gerald Abraham (Eight Soviet Composers) oxford univer. Press, London. 1944.

٦١ – Gulian C.1 (Omul in folclorul African) Ed. Litr, Bucharest, 1967.

٦٢ – goan Nicola (Curs de folclor) Ed. Didact. Bucharest, Romania, 1963.

٦٣- (Musical Instruments of the world) Illustrated Encyclopedia, Paddington Press, New york 1978 .

٦٤- Tiberin Alexandru (Instrumentele populare Egyptene) Renista de folclor. Nr 6, Romania 1970 .

٦٥- jacques chailley (40.000 Ans Musique) .
Librarie Plon- Paris, 1961 .

* * *

تم بحمد الله وتوفيقه

الزقازيق ١٠/١٢/١٩٩٧

أ. د. فتحى الصنفاوى

الفهـــرس

رقم الصفحة

رقم الصفحة

رقم الصفحة

رقم الصفحة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٤٨٦ / ٢٠٠٠